

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 64
(NEUE FOLGE V. BAND)

LEIPZIG 1928

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Bankkommandite, Weimar, Schillerstraße 6,
Postscheck: Erfurt 22 225. (Jahresbeitrag M. 10.—.)



Manuskripte und Büchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr. **Wolfgang Keller**, Münster, Westf.,
Langenstraße 9.

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensions-
exemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bücher-
und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können.

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren ge-
beten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Disser-
tationen veranlassen zu wollen.



Vorstand:

Präsident: Prof. Dr. Deetjen, Weimar.

I. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Schick, München.

II. Vizepräsident: Geh. Rat Prof. Dr. Förster, München.

Redaktor des Jahrbuchs: Prof. Dr. Keller, Münster, Westf.

Schatzmeister: Bankier Schoeppler, Weimar.

Geh. Rat Prof. Dr. Brandl, Berlin. / Prof. Dr. Francke, Weimar.

Prof. Dr. Hecht, Göttingen. / Verlagsbuchhändler Kröner,

Stuttgart. / Frau v. Oechelhäuser, Dessau. / Generalintendant

a. D. v. Schirach, Weimar. / Intendant Dr. Schmitt, Bochum.

Prof. Dr. Schücking, Leipzig. / Geh. Rat Prof. Dr. Sievers,

Leipzig. / Dr. Ernst Leopold Stahl, München.

Inhalt.

	Seite
Die 64. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Werner Deetjen)	1
Auf Shakespeares Spuren. Henri de Régniers Gedichtfolge. Von Therese Tesdorpf-Sickenberger und Dr. Paul Hermann Tesdorpf	5
 Aufsätze.	
Shakespeares Einfluß auf die Musik. Festvortrag von Hermann W. von Waltershausen	13
Zum Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses. Von Walther Linden	43
Die Dämonologie in Shakespeares «Macbeth»: Die Hexen. Von Gregor von Glasenapp	63
Der «Sturm» als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter. Von Werner Deetjen	77
Der Selbstmord bei Shakespeare. Von Hugo Daffner	90
Zur Beurteilung der Darmstädter Shakespeare-Maske. Von Ernst Gundolf	132
Juan Timoneda und das Imogen-Portia-Motiv. Von Elise Richter	141
Christopher Marlowe: Seine Persönlichkeit und sein Schaffen. Von J. Schick	159
 Kleinere Mitteilungen.	
Zur Einheit der Zeit im «Hamlet» (Walter O. Stahl)	180
The Use of the Turret in the First Part of Henry VI (Allison Gaw)	182
Nochmals der Brückenturm von Orleans (Wolfgang Keller)	184
 Nekrolog.	
Professor Dr. Emil Hausknecht. Von Otto Francke	187
 Bücherschau.	
Sammelreferat von Wolfgang Keller:	
A. Ausgaben und Übersetzungen.	
Shakespeare's Works, ed. by Sir A. Quiller-Couch and J. Dover Wilson: The Taming of the Shrew	188
Shakespeare. A New Variorum Edition. Coriolanus. Ed. by Horace Howard Furness jr.	189
The Kingsway Shakespeare. Ed. by Frederick D. Losey	190
Shakespeare: Der Sturm, deutsch von Richard Schaukal	190
B. Allgemeine Erläuterungsschriften.	
Thomas Whitfield Baldwin: The Organization and Personnel of the Shakespeare Company	191
Robert Bridges: The Influence of the Audience on Shake- speare's Drama	193
The Shakespeare Association: Shakespeare and the Theatre	194
Felix E. Schelling: Shakespeare and «Demi-Science»	195
Walter Gaedick: Der weise Narr	196

IV

Inhalt.

	Seite
C. Erläuterungen zu einzelnen Werken Shakespeares.	
G. F. Bradby: The Problems of Hamlet	196
J. M. Robertson: The Shakespeare Sonnets	197
D. Shakespeares dramatische Zeitgenossen.	
B. M. Ward: The Seventeenth Earl of Oxford	198
Samuel A. Tannenbaum: The Assassination of Christopher Marlowe	199
E. Shakespeares Nachleben.	
Hazelton Spencer: Shakespeare Improved	200
David Nichol Smith: Shakespeare in the Eighteenth Century	201
Zeitschriftenschau. Von Bernhard Beckmann	213
I. Das Drama vor Shakespeare: Secunda Pastorum. — Die Towneley-Handschrift. — York-Zyklus. — Verwandtschaft der York- und Towneley-Spiele. — Die Chester-Spiele. — Ernst und Komik in den Moralitäten. — Nicholas Grimald. — Udall. — George Gascoigne. — Lyly. — Kyd. — Marlowe. — Greene	203
II. Shakespeares Dramen: Komödie der Irrungen. — Kaufmann von Venedig. — Richard II. — Heinrich IV. — Heinrich V. — Richard III. — Zählung der Widerspenstigen. — Hamlet. — Antonius und Cleopatra. — Sturm. — Texterklärung	206
III. Aus Shakespeares Leben	210
IV. Allgemeines zu Shakespeares Werken: Akt- und Szeneneinteilung. — Das bacchische Element bei Shakespeare. — Shakespeare und das religiöse Drama — Die Familie bei Shakespeare	211
V. Shakespeares Zeitgenossen und Nachfolger: Ben Jonson. — Beaumont und Fletcher. — Webster und Rowley. — Marston. — Thomas Randolph. — Dekker. — Henry Porter. — Chettle. — Heywood. — Massinger. — Tomkis' Lingua. — Day. — Abraham Cowley als Dramatiker	213
VI. Buchdrucker und Kopist	216
VII. Schauspieler und Bühne: Londoner Schauspieler. — Nathan und Nathaniel Field. — Robert Armin. — Bühne und Publikum	217
VIII. Die nicht-dramatische Literatur zu Shakespeares Zeit: Spenser. — Drayton. — Young	218
IX. Das Restaurationsdrama	219
Theaterschau.	
Berlin: Shakespeare als Bewegungsspiel (Otto Hagen)	221
Dresden: Gerhart Hauptmanns Hamlet-Bearbeitung (Leo Francke)	226
Wien: «Troilus und Cressida» und «Julius Caesar» im Burgtheater (Helene Richter)	229
Essen: «Viel Lärm um nichts» in der Übersetzung von Kroepelin (Karl Arns)	239
Weimar: «Heinrich IV.» Erster und Zweiter Teil und Marlowes «Faust» (Otto Francke)	240
London: «Die beiden edlen Vettern» von Fletcher und Shakespeare auf der Bühne des «Old Vic» (Wolfgang Keller)	242
Statistischer Überblick über die Shakespeare-Aufführungen 1927 (Egon Mühlberg)	243
Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G. (Werner Deetjen)	252
Register.	255

Die 64. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar

am 24. April 1928.

Am Vorabend der Tagung behandelte Geheimrat Professor Dr. Josef Schick-München tief eindringend das Thema «Marlowe. Seine Persönlichkeit und sein Schaffen» und bereitete damit die zahlreich erschienenen Mitglieder und Gäste auf die Festaufführung vor. Die Hauptversammlung wurde am nächsten Vormittag durch den Präsidenten Professor Dr. Werner Deetjen mit einer Ansprache eröffnet. Nach einem Wort des Gedenkens an Ihre Königliche Hoheit die Frau Großherzogin Feodora, die der Gesellschaft aus Heinrichau ihre Grüße entboten hatte, hieß er die Herren Vertreter der Thüringer Staatsregierung und der Stadt Weimar willkommen und fuhr fort:

«Unsere Gesellschaft kann auf ein besonders ereignisreiches Jahr zurückblicken; es ist das erstemal, daß wir neben der Hauptversammlung eine außerordentliche Tagung veranstalten konnten, und zwar eine Tagung, deren Wirkung über die Grenzen unseres Vaterlandes hinausging. Alle, die die Shakespeare-Woche in Bochum erlebten, werden die dortigen Eindrücke nie vergessen, und die, denen die Teilnahme unmöglich war, haben aus den Berichten erkennen müssen, daß ihnen Großes entgangen ist. Die festlichen Tage in der westfälischen Industriestadt (wir verdanken sie in erster Linie Herrn Stadtrat Stumpf, den wir heute als unser Ehrenmitglied unter uns zu sehen die Freude haben, und Herrn Intendanten Dr. Saladin Schmitt, unserm Vorstandsmitglied, den leider ein Unfall am Erscheinen verhindert hat) knüpften ein neues Band mit dem Vaterlande Shakespeares, vor allem durch die Beteiligung einer Vertreterin der Stadt Stratford-on-Avon, Mrs. Flower, die aus einer um das Nachleben Shakespeares hochverdienten Familie stammt. Mit ihrem Gatten hat Mrs. Flower die Mitgliedschaft unserer Gesellschaft erworben, wie auch die Stadt Bochum (und zwar mit dem zehnfachen Jahresbeitrage) unser Mitglied geworden ist.

Unser Jahrbuch, das dank dem Entgegenkommen des Verlages Bernhard Tauchnitz wieder den Umfang der Vorkriegszeit erreicht hat, zeigt, was in letzter Zeit auf dem Gebiet der Shakespeare-Wissenschaft geleistet worden ist; ich danke namens des Vorstandes allen Mitarbeitern, nicht zum wenigsten den Herren Verfassern der mühevollen, undankbaren und doch so wichtigen referierenden Teile für ihre aufopfernde Tätigkeit, allen voran dem Herrn Herausgeber, Professor Dr. Wolfgang Keller, der, seit 30 Jahren zum Vorstand gehörig, jeder Hauptversammlung beiwohnte und heute zum erstenmal durch seine Arbeit im Britischen Museum am Hiersein verhindert ist.

Mit herzlicher Anteilnahme lauschten wir in Bochum unter anderem den Worten der britischen Vertreterin über den geplanten Wiederaufbau des einem Brande zum Opfer gefallenem Shakespeare-Gedächtnistheaters in Stratford. Seitdem haben wir gehört, daß in dem Wettbewerb zum Neubau eine Dame, Miß Scott, gegen 75 männliche Architekten gesiegt hat. Eine kleine Kommission ist nach Deutschland gefahren, um die deutschen Bühnenverhältnisse zu studieren und, wie es scheint, auch deutsche Fachmänner für den Theaterbau zu gewinnen. Die ganze zivilisierte Welt fördert in Bewunderung des genialen Dichters das Unternehmen. Der König von Ägypten sandte 10000 M., der Emir von Afghanistan 8000 M. und in Japan wurde ein besonderer Unterstützungsfonds eingerichtet, dem u. a. 4800 M. zufließen als Ergebnis einer Aufführung des „Coriolan“ im Nationaltheater in Tokio. Auch das amerikanische Volk hat viele Tausende beigesteuert. Es zeigt sich hier von neuem, daß ein Geist wie der Shakespeares hinausgreift über die Bezirke geographischer, sprachlicher und rassischer Grenzen, wie auch der Herr Botschafter Amerikas gelegentlich der Shakespeare-Woche in Bochum betonte. Shakespeares Werk bleibt ein dauernder Besitz für alle Völker und alle Zeiten. Zum Besten der Baukasse wurden ferner in der ersten Juliwoche des vergangenen Jahres in Stratford selbst die größten Shakespeare-Festspiele veranstaltet, die England je gesehen hat, und zwar im Stile der berühmten Aufführungen des Jahres 1768.

Das Weimarer Theater, das seit Goethes Intendanz stets gern Shakespeares Dramen zur Aufführung brachte, erfüllt uns heute einen langgehegten Wunsch, indem es ein Werk des bedeutendsten Vorläufers Shakespeares zur Darstellung bringt, den «Doctor Faust» von Marlowe. Der größte Faustdichter der Welt, Goethe, bewunderte, wie gewaltig das Ganze angelegt ist, und trug sich selbst mit dem Gedanken, das Werk in das Deutsche zu übersetzen. Er kam nicht dazu; statt seiner übernahm die Aufgabe ein junger Spatromantiker, der lebenswürdige Dichter der Griechenlieder und der von Schubert vertonten lyrischen Zyklen, Wilhelm Müller. Achim v. Arnim hat der Arbeit des Berliner Studenten, die Clemens Brentano als meisterhaft bezeichnete, ein Vorwort vorangeschickt; sie wirkte noch auf einen der späteren Übersetzer, auf Friedrich v. Bodenstedt, der unserer Gesellschaft einst sehr nahestand. Auf unsern Wunsch hat die Weimarer Generalintendanz die neueste Übersetzung gewählt, verfaßt von dem auf dem Felde der Ehre gefallenem Sohn Lorenz Morsbachs und seinem Kommilitonen Rapp. Der Übertragung liegt die Quartausgabe von 1604 zugrunde, und teilweise wurde auch die Ausgabe von 1616 benutzt, die neben zahlreichen fremden Zusätzen einzelne nachweislich echte, aber in der ältesten Ausgabe fehlende Szenen enthält. In dieser Fassung wurde das Werk zuerst 1909 unter Leitung des Geheimrats Morsbach in Göttingen szenisch dargestellt; die Ausführenden waren Studenten und Studentinnen der Georgia-Augusta. Bei der Neuordnung der Szenen wurden die neuesten Forschungsergebnisse berücksichtigt, so daß damit die Herstellung des Dramas in seiner ursprünglichen Form gelungen war. Die Aufführung fand damals begeisterten Beifall, obwohl sie von Dilettanten bestritten wurde und den Mitwirkenden nur geringe szenische Darstellungs- und Ausstattungsmittel zur Verfügung standen. So dürfen wir der Darstellung auf der durch eine große Vergangenheit geweihten Weimarer Bühne mit berechtigter Span-

nung entgegensehen und sprechen schon jetzt dem Herrn Generalintendanten Dr. Ulbrich für das verständnisvolle Entgegenkommen, mit dem er die schwere Aufgabe übernahm, und seiner bewährten Künstlerschar den herzlichsten Dank aus. Besonderer Dank gebührt ferner unserm allverehrten Herrn Geheimrat Schick, der uns gestern abend so lebensvoll in das Wesen Marlowes einfuhrte, der gleich Goethe eine faustische Natur war, und in sein Werk, in dem wir den Anfang zur germanischen Gedankendichtung zu sehen haben.

Das Thema unseres heutigen Festvortrages lautet «Shakespeares Einfluß auf die Musik». Die Musik und der Tanz der Shakespeare-Zeit waren schon der Gegenstand einer sehr erfolgreichen Morgenfeier des Münchener Residenztheaters im Dezember vorigen Jahres gewesen, um die sich unsere Vorstandskollegen Max Forster und Ernst Leopold Stahl besonders verdient gemacht haben. Nach Försters einleitenden Worten wurden vom Münchener Domchor drei alte englische Madrigale vorgetragen, darauf folgten Shakespearesche Lieder aus «Hamlet», «Othello», «Was Ihr wollt» und «Wie es Euch gefällt» in zeitgenössischen Vertonungen und in der Übersetzung von Dora Förster, wiederum drei Madrigale und schließlich Tänze aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth, ausgeführt von Mitgliedern des Staatstheater-Ballets. Die Veranstaltung wurde als Sonderaufführung für die Münchener Volksbühne wiederholt und von etwa 1500 Personen besucht. Auch der Versuch, einem nicht vorgebildeten Kreise diese Kost zu bieten, gelang vollauf. Heute wird nun zum erstenmal, nachdem mehrfach Dichter den Festvortrag übernommen haben, ein im Reich der Töne Schaffender zu uns sprechen, der Direktor der Münchener Akademie für Tonkunst, Herr Professor Freiherr von Waltershausen, den ich hiermit herzlichst begrüße.

Mein Gruß gilt ferner der studierenden Jugend, die dank einem von gutigen Spendern gestifteten Fonds in größerer Anzahl unserer Hauptversammlung beiwohnt. Aus Göttingen, München und Munster sind Sie gekommen. Einige von Ihnen sind uns nicht mehr fremd, denn sie nahmen bereits an der Bochumer Tagung teil. Mögen die Eindrücke, die Sie hier auf klassischem Boden empfangen, bleibende sein und Sie für immer mit der deutschen Shakespeare-Gesellschaft verbinden, damit Sie in ihr einst unser Werk fortsetzen!

Zwei große Vorbilder haben Sie in der deutschen Studentenschaft auf dem Wege zu Shakespeare: den Straßburger Studenten Wolfgang Goethe, der sich mit Herder unter dem Sterne Shakespeares begegnete und seitdem sich nach und nach zu dem größten Deutschen entwickelte, und den Göttinger Studenten Otto v. Bismarck, der in seinen Universitätsjahren Shakespeares Werke ganz in sich aufnahm und später der Gründer des neuen Deutschen Reichs geworden ist.

Mit aufrichtiger Freude darf ich auch feststellen, daß die Direktion, der Lehrkörper und die Studierenden der hiesigen Staatlichen Musikschule an unserer Hauptversammlung teilnehmen. Ihr Interesse gilt begreiflicherweise in erster Linie dem heutigen Festredner, der sich nicht allein als Lehrer, sondern auch als Komponist von vier Musikdramen, einer Symphonie und zahlreicher Lieder sowie als Musikschriftsteller eines hohen Ansehens in der musikalischen Welt erfreut.»

Der Präsident gab alsdann dem Festredner das Wort.

In der Geschäftssitzung erstattete der Vorsitzende einen kurzen Jahresbericht, in dem er noch einmal in Erinnerung an die Shakespeare-Woche dankbar der Stadt Bochum und ihres Oberbürgermeisters gedachte. Seit der letzten Hauptversammlung ist ein Zuwachs von 89 Mitgliedern zu verzeichnen (unter ihnen die Nobel-Bibliothek in Stockholm und zwei amerikanische Bibliotheken). Ausgetreten sind 14 Mitglieder, und zwar meist aus wirtschaftlichen Gründen. Unter den Verstorbenen wurde mit besonderer Anerkennung der Anglist Professor Dr. Emil Hausknecht genannt. Im Anschluß daran berichtete der Schatzmeister Bankier Schoeppler über die Finanzen der Gesellschaft, die sich weiter ordnungsmäßig entwickelt haben; es wurde ihm mit Dank Entlastung erteilt. Die Festsetzung des Jahresbeitrages erfolgte in der bisherigen Höhe von 10 M. für In- und Ausländer. Den Bericht über das Jahrbuch übernahm in Abwesenheit des Herrn Redaktors Professor Dr. Deetjen. Die in der Vorstandssitzung vom 23. April erfolgte Wiederwahl des Präsidiiums wurde der Hauptversammlung mitgeteilt, und diese bestätigte nach dem Vorschlag des Vorstandes die satzungsgemäß ausscheidenden vier Vorstandsmitglieder Sievers, von Schirach, Francke und Kroner in ihren Amtern. Den Bericht über die Bibliothek der Gesellschaft erstattete Professor Dr. Deetjen; die Bestände erfuhren einen Zuwachs von 44 Werken in 64 Bänden (darunter 26 Geschenke), der Leihverkehr hatte etwa dieselbe Ausdehnung wie im Vorjahre.

Während des gemeinsamen Mittagessens liefen folgende zwei Telegramme ein, die der Präsident unter allgemeinem Jubel verlas:

1. Der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu ihrer diesjährigen Generalversammlung alle guten Wünsche für zukünftiges Gedeihen, verbunden mit der Bitte, sich recht bald wieder in gemeinsamer Arbeit an den Werken Shakespeares versuchen zu dürfen . . .

Intendanz des Stadttheaters Bochum.

Schmitt.

2. Die Kunstlerschaft des Stadttheaters Bochum gedenkt dankbar der auszeichnenden Tage, in denen sie im Zusammenwirken mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft sich am Königsdramen-Zyklus des großen Briten erproben durfte. Sie entbietet anlässlich der diesjährigen Generalversammlung der Gesellschaft ehrerbietige Zukunftswünsche und hofft ihre Kräfte in Bälde mit einem anderen Teil des Lebenswerkes Shakespeares wiederum in den Dienst der Gesellschaft stellen zu dürfen.

Der Lokalverband der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

Willi Busch, Obmann.

Über die Festvorstellung von Marlowes «Tragödie des Doctor Faustus», welche die Tagung schloß, wird an anderer Stelle berichtet werden.

Auf Shakespeares Spuren.

Henri de Régniers Gedichtfolge

«En Marge de Shakespeare».

Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt

von

Therese Tesdorpf-Sickenberger

und Dr. Paul Hermann Tesdorpf, München.

(Autorisierte Übersetzung.)

Die sechs Gedichte Henri de Régniers «Auf Shakespeares Spuren» bilden innerhalb seines Gedichtbandes «Le Miroir des Heures (1906—1910)» (Paris, Mercure de France, Septième Édition, 1911) eine selbständige Gruppe unter der Überschrift «En Marge de Shakespeare».

Antonius und Cleopatra.

Ich sah sie heute sterben, sie, Cleopatra!
Den Nilwurm zischend aus den grünen Feigen sah
Ich züngeln ihr zum nackten Busen, Gift ihr spenden.
Das schwere Szepter sank ihr aus gelösten Händen,
Doch ihre schmale Stirne noch die Krone schmückt . . .
Sie, deren Gunst den Erdensohn, den sie beglückt,
Noch höher als zum Königsthron erheben müßte,
Sie scheint zu schlafen nur. Der Tod so sacht ihr küßte
Den roten Mund, daß Cäsar, als er trat herein,
Vergebens sucht auf jenes Bodens rotem Stein
Die blut'gen Flecken, die in Tropfen da zerfließen.
Doch du wirst Tränen, Alexandria, vergießen,
Legt man ins unterird'sche Bett die Königin
Mit ihrem röm'schen Freund zur ew'gen Ruhe hin!

Schon eilt man, kundge Balsamierer herzuholen
 Mit ihren Aromaten in den flachen Phiolen,
 Dem zähen Balsamharz, dem dunklen Salbensaft,
 Und Linnenbinden, die zu düstrer Todeshaft
 Um die Lagidentochter sich wie Schlangen schmiegen;
 Sie wird von nun an leicht und unverweslich liegen
 In dieser Schlingen Bann, die keiner lösen kann;
 In ihrem Zedernsarg, das Sperberwappen dran,
 Wird regungslos im Dunkel sie nur sein die bleiche,
 Die königliche, eisigkalte Balsamleiche!

*

Doch Einer hat bewahrt den Schlüssel deiner Gruft.
 Wach auf, o Königin! aufs neue atme Luft!
 Es regt sich junges Blut in deinen Adern wieder
 Und braust mit heißem Ungestüm durch deine Glieder!
 Vor deinen Augen rollt der Nil den alten Lauf;
 Du schaust die Götter neu, Ägypten tut sich auf,
 Und sieh, es steigt empor dein göttlich schönes Leben.
 Die Welt neigt sich vor dir und huldigt dir ergeben.
 Um deine Schönheit strahlt der Morgenröte Glut;
 Für ewig ist beglückt, auf wem dein Blick geruht;
 Die Kön'ge senken tief zu deinen Knien die Krone.
 Betritt dein zarter Fuß die Stufen ihrer Throne,
 So sind dem reinsten Marmor Spuren eingeprägt
 Der Herrschersohle, die so hoheitsvoll dich trägt.
 — So sehr war Marc Anton von deinem Kuß entgeistert,
 Daß den Gewalt'gen ungewarnt das Schicksal meistert.
 Noch bebt sein mächt'ger Leib von Liebesfieberglut,
 Da mischt sich in sein Blut des Cydnus kalte Flut.
 O Zauberin! es zähmt die Wölfin und den wilden,
 Den stolzen Aar, der gestern noch in Roms Gefilden
 Mit zorn'gem Flügelschlage hat die Luft durchtost,
 Dein Wink, daß heut er dich umschmeichelt und umkost.
 Sei auf der Hut, daß jäh Fortuna nicht dir wehre
 Die Gaben! Oft zerschellt im Port noch die Galeere!
 Und fällst du, Marc Anton, wird Cäsar Herrscher sein
 In Rom; es zieht am Siegeswagen mit ihm ein,
 Wenn nicht von dieser Schmach der Nilwurm sie kann retten,
 Cleopatra, besiegt, voll Scham, in Sklavenketten!

*

So stirbst du jede Nacht, von Tausenden gesehn,
Cleopatra, und mußt unsterblich auferstehn,
Dieweil in einer Lond'ner Bude einst, in Stunden,
Da sonst das Licht verlöscht, dich Einer hat gefunden,
In tiefem Sinnen sitzend an des Tisches Rand
Vor einer Kanne Bier, dem Lichte zugewandt,
Indes um ihn erbraust ein fluchend lärmend Leben;
Er sah aus alten Tagen sich dein Bild erheben,
Er nahm dich bei der Hand, hat aus der Gräberwelt
Dich auf die Bretterbühne lebend hingestellt,
Wo den Äonen du mit neuem Liebeston
Die ew'gen Namen kündest: Shakespeare, Marc Anton.

Hamlet.

Prinz Hamlet, gebt mir eure Hand. Ich kenn' die Glut
Des Fiebers, das so rast durch eurer Hände Blut,
Hohläugig euer Antlitz macht, die Lippen dürsten,
Denn auf dem Turm zu Helsingör der Geist des Fürsten,
Er sprach zu mir, wie dort zu euch, in dumpfem Groll;
Des Morgens Röte schien mir gallig, unheilvoll,
Seit unter blut'gem Purpur er mir wies am Throne
Des falschen Königs Taumeln unter falscher Krone,
Seit er mit wildem Griffe riß dem Bösewicht
Der Maske Lachen vom verruchten Angesicht.
Wie ihr, als ich vor meinen Augen sah das Leben
Gemein und nackt und mißgestaltet sich erheben,
Voll Blut die Hand, an seiner Stirn des Frevels Mal,
So fühlt' ich, Prinz, wie ihr in Mark und Bein die Qual
Des Abscheus, fühlt' verzweifelnd Schwermut mich verzehren,
Die nicht Opheliens Blumen, ach, nicht ihre Zähnen
Geheilt in euch, die sichrer euch gebracht den Tod
Als schwarzes Gift, das euch in goldner Schale bot
Verrat, zu letzen trüg'risch eurer Lippen Hitze,
Und als euch traf, Prinz Hamlet, jenes Degens Spitze.

An Othello.

Ich denk an dich, Othello, Herr. An diesem Ort,
 Wohin du einstens kamst, da steh ich jetzt. Und dort,
 Verankert, lag dein rotes Ruderschiff im Hafen.
 Dein Ohr beim Einzug laute Willkommrufe trafen,
 Das ganze Cypern, als es dich erblickte, nahm
 Den Mohren jubelnd auf, der es zu retten kam,
 Mit starkem Feldherrnarme kam von fernem Pole.
 Ich sehe dich. Du tratest mit der breiten Sohle
 Auf diese Marmorfliese hin mit festem Tritt,
 Und über diese Wand dein Kriegerschatten glitt.
 Noch hör ich hallen deine markig rauhen Worte;
 Du grüßtest jenes Bild dort über hoher Pforte,
 Das Abendglut gefärbt zu goldnem Wappenschild,
 Ja, jenes steingeformten Flügellöwen Bild,
 Womit Venedig einst, als Ruhm es stolz beglückte,
 Die Stirne seiner fernen Siedelstädte schmückte.

*

Jetzt wacht der Löwe, den die Zeit zerbröckelt hat,
 Nur, ach, noch über falbe Trümmer dieser Stadt;
 Ach, Famagustas stolze Hallen sind Ruinen;
 Doch, feierlich und massig, ragt noch über ihnen
 Mit beiden Türmen, deren einer halb zerfiel,
 Der hochgebauten Kathedrale got'scher Stil;
 Verstaubte Palmen rings in lauen Lüften wiegen
 Noch ihre schwanken Wipfel träumend und verschwiegen;
 — Und doch, die Trümmer Famagustas schließet ein
 Mit treuem, unvergänglich trutzigem Gestein,
 Mit einem Doppelwall von wandelloser Dauer,
 Noch ragend heut wie einst, dort jene Panzermauer.

*

Hier, düsterer Othello, träume ich von dir,
 Wo purpurn glüht der Himmel, Erd' und Wasser, hier,
 Wo lauter dröhnt mein Schritt auf brennend heißen Wegen;
 Von dir, erlauchter Mohr, von dir, du tapfrer Degen,
 Von dir, dem holde Liebe lächelnd sich vertraut,
 Trotz jenem Türkenmal auf deiner schwarzen Haut,
 Von dir, des rauhen Afrikas gewalt'gem Sohne;

Es lieb die Stadt der Adria die Bürgerkrone
 Dir, ihrem letzten einz'gen Hoffen, hieß dich gehn,
 Dies Cypren schützen, wo ich jetzt dich glaub' zu sehn;
 Von dir hier träum ich, dem an dieses Ufers Sonne
 Bald jene folgt, die deines Herzens Lust und Wonne,
 Und deren kindlich Lachen voller Silberklang
 Sich mischt in deines herben Schicksals Lärm und Drang,
 Sie flicht den Myrtenzweig dir noch zum Lorbeerkranze,
 — Ja, Desdemona, sie, in ihrer Schönheit Glanze!

*

Warum, warum, Othello, hast du nicht gehört
 Auf dieses Kind, in deinem Arme glückbetört,
 Als zärtlich ihre Hände deinen Hals umwanden?
 — So spät! Zum Damm die blauen Wogen schäumend branden,
 Von hohen Mauern ragt der Schatten weit ins Meer.
 Am Himmel zieht des Orients klarer Mond einher,
 Im kühlen Abendwind läßt deine Frau, die Holde,
 Um ihre Wangen kosend wehn ihr Haar von Golde.
 Auf jenem Lager, wo sie betend erst gekniet,
 Des Linnens Schnee sich leuchtend um die Kissen zieht, —
 O komm: ihr junger Busen wogt durch Schleier leiser.
 Von Wach' zu Wache tönt der Posten Rufen heiser.
 Und Famagusta schläft. Nun schlaf auch du. Was soll
 Die Faust, die zorngeballte, was der Blicke Groll?

*

Mag auch die ganze Welt, Othello, dich verdammen,
 Ich nicht! Dein schwarz Gesicht, es glüht von Höllenflammen.
 O Schauder! Um ein Wort, das zischelnd Einer sprach,
 Des ekles Echo dir noch hallt im Innern nach,
 Hält Argwohn, jenes Scheusal, fest dich in den Pranken,
 Verzehrt das Herz dir gierig, würgt dir die Gedanken,
 Macht deine Zähne knirschen, zittern deine Knie!
 Weh, um ein einzig Wort, o Eifersücht'ger, sieh,
 Nur um ein Wort, dem sich dein Ohr nicht gleich verschlossen,
 Trotz lautem Widerhall von klirrenden Geschossen
 In Schlachtenglut, trotz wilder Wellen Sturmesflut,
 Trompetenschmettern, Eisenhieben voller Blut,
 Trotz Bannern, die am Bugspriet der Galeeren flattern,
 Nur um ein Wort, das nicht zur gift'gen Brut der Nattern

In Schlamm geschleudert sel'ger Liebe Zauberkraft,
Nur um ein einzig Wort, dem du dich nicht entrafft,
Nicht taub geblieben, irrst du hier in Schutt und Scherben,
In Einsamkeit ein Schemen nur, um nie zu sterben,
Ein fahles Schreckbild, von Jahrhunderten verflucht,
Das heute Abend, da mein Schritt es traf, versucht
Vergeblich, stumm, mit bleicher Geisterhand zu langen
Nach Blut und Tränen auf den afrikan'schen Wangen!

Portia.

Du träumest, Portia, und göttlich ist die Nacht.
Im Garten dehnt sich der Zypressen Schatten sacht;
Der Rosen Düfte süß durchs offne Fenster schweifen.
Wie deine Finger an die Schlösser spielend streifen,
Bedenkst du sinnend das Geheimnis von den drein.
Wird es das Silber, Gold, das Blei der Kästchen sein,
Das jenen lockt, auf den dein Aug' geheftet ist,
Indes vom Silber, Blei, vom Gold den Wert er mißt?
Du aber, Portia, lachtest mit beglücktem Herzen,
Als dort im dunkeln Hain, den Nächte tiefer schwärzen,
Die Flöte, die Schalmei, die Liebesgeige sang,
Und deinem jungen frohen Herzen ist nicht bang:
Es weiß, daß jener, dessen echte Liebe klar
Erkennen soll die Kästchen, die man reicht ihm dar,
Um seine Wahl zu lenken, wohl zu hören weiß,
Was ihm die Flöte, die Schalmei, will flüstern leis,
Und was verheißend jenem kündet, der will lauschen,
Mit ihrem Saitenspiel der Liebesgeige Rauschen.

Macbeth.

Von Abendglanz ist jene Rose mild umflossen,
Die duftend dort im Garten lieblich sich erschlossen,
Und an der Sonnenuhr der Schatten spitzer wird.
Mit lautem Schrei der Mauerschwalben Schar umschwirrt
In Angst und unverdrossen schon seit Tags Beginnen

Die Nester, die dort hängen hoch an Turmes Zinnen,
Von wo man Heide, blauen See und Wälder sieht;
Schon sachter auf die Fluren nächt'ges Dunkel zieht,
Und von dem Boden Schottlands steigen würz'ge Düfte
Empor, wo leuchtend schon der Mond durch reine Lüfte
Der Sichel Bogen zeichnet, klarer dort und groß.
Am Turm gen Norden schlappt die Fahne regungslos,
Kein Flattern ihrer Falten an dem Schaft, kein Wallen,
Ein roter Löwe scheint daran sich festzukrallen;
Die Wächter sind an ihren Posten für die Nacht.
Des Schlosses Tor, es ward mit Knarren zugemacht.
Die harz'gen Reisigbündel lodern mit Geknister
Und färben purpurrot der Küchenfliesen Duster.
Den Pferden streut vollauf man Heu und Hafer ein,
Bereit auf Schüsseln ist das Fleisch, im Krug der Wein.
Nun eßt und trinkt: so will's der König, reich bemessen
Sind Speise euch und Trank. Drum sei's, denn was wir essen,
Es wird in uns zum Schlaf, zum Traum in uns der Trank.
Der König will, daß jedes Antlitz froh und frank
Und blühend sei, will Trunkenheit, Gelächter eben,
Denn dies ist Leben, und er möcht' es sehn, das Leben:
Drum eßt und trinkt und schläft, bis eure Wangen rot,
Dem König müßt ihr folgen, dies ist das Gebot.
Was kümmert's euch, was euch, die ihr genießt die Wonne,
In einem Zug zu schlafen bis zur Morgensonne,
Was kümmert's euch, was euch, ob Macbeth schlafen kann,
Ob der Gewissensbisse Pein ihn hält im Bann,
Ob er noch wacht, wenn alles legt zur Ruh sich nieder,
Und morgens noch ihm glühn die offenen Augenlider,
Ob er sich fürchtet, ob er hört im Echoklang
Den Schrei des Banquo oder Duncans Röcheln bang,
Ob er, weitoffnen Augs, die Stirn in beiden Händen,
Verstörten Blickes sieht der Lampe Öl verenden,
Indes, der eitlen Mühe müde und der Qual,
Vor ihm läßt stumm die Hände sinken sein Gemahl,
Wo Flecken roten Blutes scheinbar weiter rinnen,
Und an Arabiens Düften hängt ihr ganzes Sinnen? . . .

Romeo und Julia.

Dir, Julia Capulet, und dir, Montecchis Erben,
Euch gab die Liebe Dolch und Phiole zum Verderben
In eure junge Hand, gemacht für andres Spiel;
Zu früh in euer stürmisch Los ein Blitzstrahl fiel;
Ach, euer Hochzeitsbett hat Moderduft durchschauert;
Der Taube Schluchzen, die Zypresse, die dort trauert
Am Grab, sie sind von eurem Erdenlos Symbol.
Und doch, ihr lauschtet, Mund an Mund, im Garten wohl
Der Nachtigall auf dem Granatbaum, ihrem leisen
Gekose in der Nacht, den scheuen Liebesweisen;
Der Lerche Schmetterten sonnenwärts im Fröhrotstrahl,
Ihm lauschtet ihr, die schwarzes Gift und roter Stahl
Einander einst zur selben Asche einen sollte,
Ihr, deren heiße Sehnsucht nicht vernehmen wollte,
O Liebende, den Lärm von neuem Zwist und Leid,
In eurer Väter Burgen, voll von Haß und Neid,
Wo Mord und Rache unterm Tor, die Faust am Degen,
Am Fackelscheit die Hand, im Hinterhalt gelegen,
Des Zornes Brand im Aug', die Hölle im Gesicht,
Indes, behender noch als Wind und Flammenlicht,
Erfinderisch die Liebe, spottend allem Neide,
Dieweil in Schönheitsglanz sie strahlten, alle beide
Einander in die Arme trieb, dem Zwist zum Hohn,
Dein Kind, o Capulet, — Montecchi, deinen Sohn!

Shakespeares Einfluß auf die Musik.

Festvortrag auf der Hauptversammlung der Deutschen
Shakespeare-Gesellschaft am 24. April 1928.

Von

Prof. Hermann W. von Waltershausen, München.

Je nach der Konstitution einer Kunstperiode, je nach ihrem Verhältnis zum Stilbewußtsein einerseits und zur Inhaltserfüllung anderseits ist der Einfluß, den große Persönlichkeiten einer Kunstgattung auf andere Kunstgebiete ausüben, sehr verschieden. Je fester das Stilbewußtsein seine Herrschaft über das Schaffen ausübt, desto distanzierter steht eine Muse gegenüber dem Bereich der anderen: feste Grenzen, gute Nachbarschaft. Wenn aber der übermäßig anwachsende und erfüllende Inhalt die Form sprengt, wenn aus diesem Vorgang heraus das stilistische Bewußtsein getrübt wird, wenn die Grenzen unklar werden, so dringt die Musik in die Sphäre der Dichtung, in das Gebiet der bildenden Kunst ein, so fließen auch bildende Kunst und Dichtung in die Zone der Musik über. Es ist deshalb kein Zufall, daß in dem Bereich des 18. Jahrhunderts, vor allem in dem der Periode, die wir klassisch nennen, entscheidend gestaltende Wechselwirkungen zwischen den Künsten überhaupt nicht zu verzeichnen sind, während das ganze 19. Jahrhundert, das wir als das romantische bezeichnen, bestimmt ist durch den Typus einer bildhaften und literarischen Musik, einer musikalischen Dichtung und einer dichtenden oder tönenden Malerei.

Ehe wir aber beginnen, uns mit der sehr eigenartigen Erscheinung der bahnbrechenden Beeinflussung musikalischer Entwicklungen durch eine gewaltige dichterische Persönlichkeit zu beschäftigen, ehe wir versuchen, uns mit dem Einfluß Shakespeares auf die Musik auseinanderzusetzen, bedarf es einer Fixierung dessen, was überhaupt „Einfluß“ auf geistigen Gebieten und besonders in der Kunst heißt. Unsere historischen Wissenschaften haben bisher immer noch nicht genug gelernt, ursächliche Zusammenhänge von zeitlichen Prioritäten und Gefolgschaften mit der nötigen

Sicherheit zu scheiden. Zwischen der festen Linienzeichnung geistiger Erbschaftsreihen und dem zufälligen zeitlichen Hintereinander stehen mittlere Formen, die der rein äußeren, stofflichen Zusammenhänge oder auch der Blutsverwandtschaft von Typen, welche letztere wohl aber vielfach nicht hereditären Zusammenhängen, sondern der Gebundenheit an ein drittes, an Rasse, Nation, Problem, Zeitgeist und Ähnliches entstammen. Von einem wirklichen Einfluß geistiger Erscheinungen auf einander kann man dagegen nur dann sprechen, wenn der Zusammenhang den inneren geistigen Kern berührt. Wenn so Franz Schubert Schillers Balladen, wie die Bürgschaft und den Taucher, mehr oder weniger gebunden an den Typus der damaligen Balladenkomposition, zwar eindrucksvoll, aber keineswegs stilbildend vertont, so kann man hierbei von einem Einfluß der Schillerschen Balladendichtung auf den Komponisten nicht reden. Wenn anderseits aber die Bekanntschaft mit dem Lyriker Goethe und zuletzt auch die mit dem damals unerhört neu und stark wirkenden Heinrich Heine im Gegensatz zu allem Konventionellen, das im Liedschaffen Franz Schuberts bleibt, gerade hier die schönste Blüte des deutschen Kunstliedes in einer nie dagewesenen Form hervortreibt, so können wir mit Recht von einem Einfluß Goethes und Heines auf Schubert sprechen. Nicht verkannt soll hierbei aber werden, daß bei derartigen stilkritischen Betrachtungen musikalischer Kunstwerke aus dem Wesen der Sache heraus stets ein viel größerer rein gefühlsmäßiger Rest bleibt, als bei einer ebensolchen von Werken der Dichtung und der bildenden Kunst.

Das Verhältnis Shakespeares zur Musik ist der Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen, unter denen wir wirklich Wertvolles in der Erforschung der Musik zu Shakespeares Zeiten erkennen können, sowie in statistischen Aufstellungen über Opern und andere Musikwerke, die nachweisbar stofflich und inhaltlich mit Shakespeares Dramen zusammenhängen. Irgendwelche auch nur einigermaßen erschöpfende Arbeiten über den tatsächlichen Einfluß Shakespeares auf die Geschichte der Musik liegen nicht vor, weder in der Shakespeare-Literatur noch auf dem Gebiete der Musikwissenschaft.

Zahlreiche vorzügliche Einzelarbeiten bereiten aber hier schon den Boden vor. Andere an sich gehaltvolle Ausführungen führen uns dagegen ebenso weit von dem Kern des Problems weg. Bekannt ist das Buch von Gervinus «Händel und Shakespeare», das zur

Ästhetik der Tonkunst vielleicht einiges, wenn auch nicht gerade wesentliches Material liefert, aber im übrigen doch an dem musikalischen Shakespeare-Problem vorbeigeht. Händel wird hier als eine Shakespeare eng verwandte Erscheinung dargestellt. George Sampson weist in einem ebenso geistreichen Aufsatz (Quarterly Review 1923) nach, daß Bach und Shakespeare eigentlich ganz dieselben Naturen seien. Die Musikwissenschaft hat aber doch bereits seit langem die Feststellung machen müssen, daß Händel und Bach, jeder von beiden in seiner Art ein gewaltiges Genie, Antipoden sind. Wenn nun alle Recht haben, so sind entweder Antipoden identisch oder Shakespeare ist sein eigener Antipode, welches letztere bei der Universalität Shakespeares wahrscheinlich richtig ist. Man kann eben das Genie in jede Beleuchtung bringen und selbstverständlich Vergleichspunkte zwischen Shakespeare und jedem genialen Schöpfer auf allen Gebieten feststellen, ebenso wie man aus Goethe und seiner Persönlichkeit mit der nötigen Dialektik alles beweisen kann. Die genannten Arbeiten sind zweifellos sehr interessant zur Klärung der Psychologie des Genies, haben aber mit dem Problem Shakespeare und die Musik nichts zu tun.

«Shakespeare in Music» von Louis C. Elson ist wertvoll vor allem durch die Untersuchung des musikalischen Elementes in Shakespeares Dichtungen. Das letzte Kapitel «The musical influence of Shakespeare» bleibt auf der Oberfläche, wenngleich ein Kernpunkt, Hector Berlioz als Spiralfeder der musikalischen Shakespeare-Bewegung zum mindesten gefühlt ist. Der Aufsatz «Shakespeares Werke in der Musik, Versuch einer Zusammenstellung» von Max Friedländer gibt eine vorzügliche Basis, bedürfte aber heute nach mancher Richtung hin einer Ergänzung. Die Versuche, den Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit Shakespeares und Richard Wagners aufzudecken, sind bisher, wie so manches wesentliche Kapitel des Wagner-Problems, auf der Oberfläche geblieben.

Wir hatten oben festgestellt, daß der Einfluß schaffender Persönlichkeiten auf die Entwicklung anderer künstlerischer Gebiete sehr stark von der Struktur des Zeitgeistes abhängt. In gleichem Maße müssen wir andererseits aber erkennen, daß selbst unter den günstigsten Vorbedingungen für solche Einflüsse stets nur ein ganz bestimmter Typus bestimmte typische Wirkungen ausüben kann. Einen wahrnehmbaren Einfluß Lessings auf die Musik gibt es nicht. Bei Goethe ist er weitgehend nachweisbar, bei Schiller erheblich weniger. Der den Genannten an dichterischer

Kraft und Macht der Persönlichkeit doch weit nachstehende E. Th. A. Hoffmann hat seinerseits wiederum einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Musik kann nur aus Musik werden. Die Wurzel der Bedeutung Shakespeares für die Musik muß also in dessen Natur selbst beruhen. Nur die Erkenntnis des musikalischen Elementes bei Shakespeare selbst kann uns einen klaren Blick für das Wesen seiner Auswirkungen geben.

Shakespeares Schöpfungen nehmen sehr häufig Bezug auf Musik und Musiker; aus der Zusammenstellung aller einschlägigen Stellen ergibt sich ein im wesentlichen klares Bild über des Dichters Verhältnis zur Musik. Eigentliche Fachkenntnisse, theoretische oder praktische, scheint er nicht besessen zu haben. Alles, was gelegentlich zum Beleg für sein musikalisches Können und Wissen angeführt wird, beweist doch wohl nur, daß Shakespeare ein außerordentlich starkes Interesse für die Musik gehabt hat, daß er aus ihrem Bereich mancherlei Bilder und Wendungen zur Steigerung der Plastik und dramatischer Schlagkraft seiner Sprache brauchen konnte und daß er, was bei seiner Theaterpraxis durchaus naheliegend war, die Psychologie des kleinen Musikanten kannte, wie er diese am treffendsten an dem charakteristischen Nebeneinander zwischen Idealismus und krassem Realismus in der berühmten Szene des gestörten Hochzeitsfestes in «Romeo und Julia» schildert. Ob er als Dilettant selbst Musik ausgeübt hat, wird sich wohl mit Sicherheit niemals feststellen lassen. Es ist wiederholt auf seine gewisse Vorliebe für die Vokalmusik hingewiesen worden; tatsächlich stand diese damals im ganzen wohl auch höher als die Instrumentalmusik. Das Madrigalsingen war eine Form von gesellschaftlicher Musikübung mit starker geistiger Kultur. Es ist also sehr gut möglich, daß Shakespeare, umsomehr als wir Belege für seine Freude am Geselligen haben, mitunter aktiv in der Singrunde gewirkt hat.

Wenn aber auch die Kenntnis gewisser technisch-musikalischer Fachausdrücke nicht in irgendetwas über das hinausgeht, was er vom Fachlichen ungezählter anderer Materien, die er berührt, gewußt hat, so muß anderseits betont werden, daß er die Musik in ihrer Bedeutung als Kunst voll erkannt hat, ja daß er von dem Wesen der Musik eine klare und selbständige Anschauung besessen hat. Sein Verhältnis zur Musik erinnert an das Goethes, der wohl ein klein wenig Cembalo und Cello gespielt hat, der trotz gelegentlichen Bemühens um die Materie, wie sie aus der Korrespondenz mit Zelter hervorgeht, niemals das Durchschnittskönnen des damaligen

vielfach hochstehenden Dilettanten erreichte, sehr wohl über das tiefere Wesen der Musik nachgedacht und hierbei Formulierungen gefunden hat, die überraschende Klarheit der Anschauung und verblüffende Instinktsicherheit in der Erkenntnis des Weges der musikalischen Entwicklung seiner Zeit aufweisen. Wir erinnern hier an seine Bemühungen um das Opernbuch und sein Kapitulieren vor Mozarts Entführung, an die Tatsache, daß im *Faust* die Musik kaum mit einem Wort erwähnt und doch allgegenwärtig ist, und vor allem an die hochbedeutenden Ausführungen in einer Anmerkung zu seiner Übersetzung von Diderots «Rameaus Neffe», in welcher der große musikalische Dualismus zwischen Ausdruck und Form, der das ganze Jahrhundert beherrschte, schon an dem Gegensatz der Gluckisten und Piccinisten aufgedeckt wird. Wir gedenken endlich noch des dritten Gedichtes in der «Trilogie der Leidenschaften».

Shakespeares Musikästhetik basiert im wesentlichen auf der musikalischen Ethoslehre der Griechen. Eine harmonische Weltordnung im Sinne der Sphären steht als Idee über der Disharmonie der Lebenserscheinungen des Alltags. Die Musik ist die Kunst Apolls, wie sie dem Heroen Orpheus gegeben war. Die Musik hat die Bedeutung und den Zweck, als Mittel zur Bändigung und Besänftigung der wilden Leidenschaften zu dienen. Die berühmte Stelle aus dem fünften Akte des Kaufmanns von Venedig ist oft zitiert worden. Hier tritt die antike Anschauung ganz klar hervor. Neu und typisch Shakespeare ist die Konsequenz, eine bestimmte Form von innerer und höherer Musikalität geradezu als wesentliche Charaktereigenschaft des Menschen aufzufassen. Louis C. Elson (*Shakespeare in Music*) weist mit Recht darauf hin, daß unser Dichter geradezu das Amusische und Amusikalische, in zugespitzter Form sogar das Antimusikalische als Charakterisierungsmittel für wilde und disharmonische Naturen benützt. Othello haßt die Musik, Akt III, Szene 1 erscheint Cassio mit den Musikanten vor dem Schloß, um dem Feldherrn ein Ständchen zu bringen. Der Narr lohnt die Musikanten ab und ersucht sie, nun aber keinen weiteren Lärm mehr zu machen, es sei denn, daß sie eine Musik hätten, die gar nicht zu hören ist: «Aber was man sagt, Musik hören, danach fragt der General nicht viel.» Ganz ähnlich ist es mit Percy bestellt, der in *Heinrich IV.*, I. Teil, Akt III, Szene 1 sich folgendermaßen ausläßt:

Ich wär' ein Kitzlein lieber und schrie Miau,
als einer von den Vers-Balladen-Krämern.

Ich hör' 'nen ehernen Leuchter lieber dreh'n,
 oder ein trocknes Rad die Achse kratzen;
 das wurde mir die Zähne gar nicht stumpfen,
 So sehr nicht als gezierte Poesie.

Wenn auch die Musik hier nur indirekt erwähnt ist, die amusi-
 sche Einstellung tritt klar hervor. Auch Shylock scheint kein be-
 sonderer Musikfreund zu sein. Von Cassius sagt Cäsar: «He loves
 no plays as thou dost, Anthony, he hears no music.» Im Gegensatz
 hierzu stehen Figuren wie Antonius, wie der edle Herzog in «Was
 ihr wollt», wie Lorenzo im «Kaufmann» mit ganzer Deutlichkeit.

Besonders interessant ist das achte Sonett, in dem an einem
 musikalischen Beispiel das Verhältnis des Menschen zur Welt er-
 örtert wird. Der Freund flieht vor den Tönen, ähnlich wie Othello,
 Percy und Cassius; der Dichter ermahnt ihn zur Musik, die das
 Bild der schönen Harmonie des Lebens ist. Wie in einer großen
 Familie greifen die zusammenklingenden Saiten in einander ein
 und in dem Klang des Ganzen erklingt erst der einzelne.

Wo Viele singen, scheint als säng's nur Einer
 und tönt dir wortlos: einzeln wirst du keiner.

Ein großer und erhabener, echt platonischer Gedanke: nur
 in der harmonischen Einordnung in das Ganze, nur in der Bindung
 der Individualität an die Harmonie, nur im Gedanken der Poly-
 phonie liegt die Lösung des Problems der Individualität sowohl
 wie des Problems der sozialen Ordnung.

Es ist aber wohl nicht unbedingt anzunehmen, daß die Antike
 als Basis der Musikauffassung Shakespeares hier einen unmittel-
 baren Einfluß ausgeübt haben muß. Mag sein, daß der eine oder
 der andere Gedanke aus Cicero oder Plutarch hier angeregt hat:
 wir wissen ja doch mit Bestimmtheit, daß die antike Musikauf-
 fassung aus der Kunstmusik des Mittelalters nie verschwunden
 ist und in der Ästhetik der Renaissance eine so große Rolle gespielt
 hat, daß eine Persönlichkeit wie Shakespeare mit der Luft, die
 er atmete, sie in sich aufnehmen mußte. Immerhin ist der unmittel-
 bare Hinweis auf Orpheus im «Kaufmann von Venedig» doch sehr
 bedeutungsvoll.

Auf eine kleine Stelle zu Beginn von «Was ihr wollt» sei noch
 besonders hingewiesen, da sich an ihr die Selbständigkeit der Denk-
 weise Shakespeares besonders dokumentiert. Er vergleicht hier
 die Musik mit dem Veilchen, das Dufte stiehlt und gibt. Der Herzog
 ist verliebt, mit einem süßen Dufte vergleicht er seinen Seelenzustand,

süß und quälend zugleich. Ein anderer Duft erfüllt ihn beim Hören der Musik; verändert, typisiert, sublimiert erlebt er das eigene Ich in dem künstlerisch geformten Affekt. Das Ungebändigte seines Verlangens wirft aber die Musik wieder weg; stets aufs Neue begehrt er sie, wie er sich nach der Ruhe, der harmonischen Auflösung seiner Leidenenschaften sehnt. Wir haben hier eine ganz moderne ästhetische Anschauung vor uns, auf das tiefste verknüpft mit unserer Anschauung über das Symbol als Mittler zur inneren Befreiung und Reinigung.

Das Musische und im besonderen die Musik ist also für Shakespeare nicht nur eine Angelegenheit des Charakters, sondern auch der Charakterbildung. Unschwer ist in der Wildheit des äußeren Geschehens das harmonisch ordnende und gestaltende Prinzip eines Weltwillens aus jedem seiner Dramen zu erkennen. Daneben verschwindet aber die Frage nach musikalischen Fachkenntnissen Shakespeares als unwesentlich; eine weit über der musikalischen Materie stehende Musikalität als ethisches Prinzip durchleuchtet sein Schaffen von der Jugend bis ins Alter. Der Musiker und besonders der Operndramaturg vermag übrigens vielfach auch an dem Wesen des formalen Aufbaus, an der Verwendung des Kontrastes, an dem Gefühl für lyrische Ruhepunkte, an gewissen architektonischen Merkmalen die Hand des orphischen Menschen zu erkennen, des Orphikers, der in einer beglückenden Synthese des Dionysischen und Apollinischen die Lösung aller Lebenskonflikte erkennt. Weniger wichtig erscheint uns für unsere vorliegenden Betrachtungen die Art, wie Shakespeare Musik und Tanz als Ausdrucksmittel im Drama selbst verwendet; hier war ihm eine feste Theaterform gegeben, die er allerdings, und das ist bedeutungsvoll, originell und mit sicherer Hand benützte, also auch hier mit einem Gefühl für das Wesen der Dinge, dessen nur der innerlich musikalische Künstler fähig ist.

So ist primär in Shakespeares Natur die Voraussetzung für den starken und entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung einer bestimmten Musikperiode zweifellos gegeben. Wir sagen, einer bestimmten Musikperiode; denn es handelt sich, wie wir sehen werden, und was hier vorweggenommen sein soll, im wesentlichen um das Problem «Shakespeare und die Romantik», Romantik im weiteren Sinne, also um die entscheidenden Wendungen, die das musikalische Schaffen unter dem Einfluß des größten aller Dramatiker im 19. Jahrhundert nahm. Dies im einzelnen zu begründen, bedürfen wir aber einer etwas weiter ausholenden Untersuchung.

Man hat sich viel mit der englischen Musik im elisabethanischen und nach-elisabethanischen Zeitalter beschäftigt, hierbei auch die zu Shakespeares Dramen geschriebenen Schauspielmusiken besonders beachtet und versucht, hier Zusammenhänge festzustellen oder gar Einflüsse nachzuweisen. England besaß um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert noch eine hochentwickelte madrigalische Kultur, die, irgendwie dem englischen Nationaltemperament besonders nahestehend, sich in England länger erhalten hat als in anderen Ländern und deren Spuren heute dort noch in gewissen traditionellen Formen des Gemeinschafts-Singens zu finden sind. Daneben steht die Entwicklung der Virginalmusik, mit einem Brennpunkt ebenfalls im elisabethanischen Zeitalter, und endlich, fast gleichzeitig in ganz Europa, die kunstvolle Typisierung des Volkstanzes. Eine allgemein gebräuchliche, reiche Benützung der Musik, des Liedes, des Tanzes, aber auch gelegentlich anderer musikalischer Einlagen, Intraden usw. bereitet auf dem Boden des Schauspiels die Oper vor. Shakespeares Verhältnis zur Schauspielmusik ist, wie gesagt, nicht eigentlich persönlich, sondern im wesentlichen zeitgebunden. Der eminent musikalische Charakter von Shakespeares Dichtungen hat vielleicht die Komponisten gelegentlich besonders inspiriert; stilistisch beeinflusst wurden sie nicht. Die Tatsache ist zwar außerordentlich interessant, daß gerade der opernhafte und viel veroperte «Sturm» noch 1690 aus der Feder des bedeutendsten englischen Komponisten, Henry Purcell, eine meisterhafte Schauspielmusik erhalten hat. Im übrigen ist Purcells Persönlichkeit aber doch in den entscheidenden Zügen von der venetianischen Oper her beeinflusst.

Einen Umstand müssen wir indessen bei der Feststellung, daß die englische Musik im wesentlichen auch ohne Shakespeare keinen anderen Weg gegangen wäre, dennoch erwähnen. Das elisabethanische Zeitalter war im höchsten Maße erfüllt vom nationalem Bewußtsein, mit einer starken Wurzel im Volkstümlichen. Shakespeares Verhältnis zum Volkslied ist ähnlich, wie das der Frühromantiker beim Erwachen des deutschen Patriotismus im Zeitalter der Freiheitskriege, nur mit dem grundsätzlichen Unterschied, daß England damals im Gegensatz zum Deutschland von 1813 trotz der Armada als Staat und Volk fest auf beiden Beinen stand. Daß Shakespeare der Dichter der englischen Nationalgeschichte ist, braucht hier kaum besonders erwähnt zu werden. Aber auch die englische Musik seiner Zeit (und darin liegt ihr eigentümlicher Reiz

im 16. und 17. Jahrhundert) ist ausgesprochen national und wurzelt in dem Einfallstypus des Volkstümlichen. Jede Note der Virginalkomponisten verrät dies, ebenso wie die Popularität kunstvoll gefaßter Volkslieder und die ausgesprochen englische Prägung, die der ausländische Tanz hier erhält. Als Kinder einer gleichen Zeit und eines gleichen Geistes sind Shakespeare und die Komponisten seiner Zeit eng miteinander verwandt. So sind Anregungen herüber und hinüber gegangen; gerade die Musik der Zeit beweist uns, daß Shakespeare doch nicht, wie man vielfach annehmen möchte, eine in seiner genialen Einsamkeit fast unerklärliche besondere Erscheinung war, sondern daß auch er wie jedes Genie Ergebnis und Ausdruck seiner Zeit ist.

Ebensowenig wie Shakespeare bis zu seiner Wiedergeburt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jeweilig völlig aus dem Bewußtsein der Dichtung verschwand, konnte er auf dem Boden der Musik ganz versickern. Was aber zwischen Purcell und Beethoven auf diesem Gebiete liegt, gehört doch nicht zu dem, was wir im oben beschriebenen Sinne als künstlerischen Einfluß bezeichnen. Gewiß drangen englische Tänze auf dem Kontinent ein und befruchteten entscheidend den Stil der Suite. Als Mittler mögen da und dort die englischen Komödianten nicht unwesentlich sein. Shakespeares Persönlichkeit als solche ist aber weder in der deutschen noch in der französischen noch in der italienischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts nachweisbar. Man hat auf die frühen italienischen Hamlet-Opern, auf zahlreiche Stoffgemeinschaften zwischen der Oper und Shakespeare im 18. Jahrhundert hingewiesen. Hier überall ist aber Shakespeare im äußersten Fall Rohstoff; gerade die italienische Operngeschichte zeigt einen Stoffverbrauch, der nur mit dem der alten italienischen Novelle und unseres modernen Kinos vergleichbar ist. Die hochgebildeten Librettisten internationalen Zuschnitts haben überall gesucht und ausgebeutet und dabei die englische Literatur ebenso ausgeplündert wie die französische und die spanische. Dieser Umstand ist von dem Augenblick an zu erkennen, als schon bei den Venetianern im Publikum der Widerstand gegen die Alleinherrschaft des antiken Stoffs einzusetzen begann. Wenn wir also wissen, daß selbst ein Alessandro Scarlatti einen «Amleto» komponiert hat, Text von Apostolo Zeno, offenbar unmittelbar nach Saxo Grammaticus, so ist diese Tatsache für die Geschichte der internationalen geistigen Kultur viel interessanter als gerade für das Shakespeare-Problem.

Als Shakespeare in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich in Deutschland immer mehr bekannt wurde und in allerhand wunderlichen Bearbeitungen Raum auf den Bühnen fand, bestand auch hier bereits ein fester Typus der Schauspielmusik mit Ouvertüre, Zwischenakten, allmählich unter Rousseauschem Einfluß sich entwickelnden gelegentlichen melodramatischen Einlagen, Liedern und Märschen, seltenen Tänzen. Aus dieser Tradition heraus entstand u. a. ein Meisterwerk Beethovens, die Egmont-Musik. Zahlreiche deutsche Komponisten haben zu Aufführungen Shakespearescher Dramen die Musik geliefert und so den Dichter kennen gelernt; wir finden denn auch eine Hamlet- und eine Lear-Musik von Joseph Haydn, von der die erstere nach Friedländers Angaben für das Fürstliche Theater in Eisenstadt komponiert worden sein soll, die andere, von Hugo Daffner aufgefunden, ihrer Orchesterbesetzung nach auf eine größere Bühne hinweist. Beide Werke sind unveröffentlicht. Daffners Analyse zeigt, daß es sich bei der Lear-Musik um alles andere als um eine Vertiefung in Shakespeare handelt. Offenbar läßt sich der Einfluß der französischen Oper, vor allem Grétrys, der später für Haydns Oratorien wichtig wurde, in den reichen Tonmalereien hier bereits nachweisen. Haydn war eine unliterarische Natur; ob er mehr von Shakespeare gekannt hat als die beiden von ihm zur Komposition benutzten Bühnenbearbeitungen, ist nicht nachzuweisen. Keineswegs zeigt sich aber irgendeine Spur von Shakespeareschem Einfluß in seinem sonstigen Schaffen.

Im übrigen waren die Komponisten des 18. Jahrhunderts keineswegs auf außermusikalischen Gebieten ungebildet, verfügten sogar vielfach über eine große Belesenheit. Aber wir erkennen hier fast nirgends auch nur irgendwelchen wesentlichen Einfluß des Literarischen auf die Musik. Eine feste Verankerung im Handwerklichen und Stilistischen kapselte die Musik von äußeren Einflüssen, sowohl von fruchtbaren, wie von zersetzenden ab. Aus demselben Grunde finden wir in der Sphäre Mozarts Shakespeare noch nicht vor; dagegen hat man bereits zu Mozarts Lebzeiten diesen vielfach mit Shakespeare verglichen, allerdings kaum mit Recht. Verwandte Züge finden sich auf einem ganz bestimmten Gebiete, in dem gemeinsamen Sinn für das Tragikomische, in der Fähigkeit, an äußerlichen oder gar lächerlichen Eigentümlichkeiten den ganzen Menschen mit den Tiefen und Abgründen seiner Seele darzustellen. Was aber Mozart und Shakespeare fundamental von einander trennt, ist

Shakespeares ausgesprochene Vorliebe für das große Format des Heroischen, während Mozart, wahrscheinlich aus einer sicheren Erkenntnis der Grenzen seiner Gestaltungskraft, von dem Augenblick an, wo er sich und seinen Stil gefunden hat, dem Gebiete der Opera seria geflissentlich aus dem Wege geht und sich vorwiegend mit dem Gebiete des Buffo, der bürgerlichen Oper, der Märchenoper beschäftigt. Nur in Don Giovanni geht er hierüber hinaus, um die Grenze des Heroischen zu erreichen, um in einer einzigen Szene, der großen Komturszene am Schlusse, den Boden des Heroischen selbst zu betreten.

Die Stilsicherheit der Musik des 18. Jahrhunderts samt ihrer Unzugänglichkeit gegenüber außermusikalischen Einflüssen ist bewunderungswürdig und gerade in unserem besonderen Falle umso erstaunlicher, als Shakespeare etwa von dem Erscheinen der Eschenburgschen Übersetzungen an bereits geradezu eine Modetorheit in Deutschland wurde. Ein interessantes Kuriosum sei hier angeführt. Die Phantasie in c moll als letzter Satz der «6. Sonate der Probesonaten zum Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen» von Philipp Emanuel Bach, bearbeitete Gerstenberg in der Weise, daß er sie einem melodramatischen Text unterlegte, der zum Teil Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein“, zum Teil dem letzten Gespräch des Sokrates vor seinem Tode entnommen ist. Dieses Melodram à la mode wurde auch gedruckt. Wahrscheinlich würde eine nähere Untersuchung noch allerhand Zusammenhänge zwischen der Melodrambewegung und dem Shakespeare-Kult ergeben.

Den ersten Musiker, der, zugleich aber auch entscheidend, von Shakespeare beeinflusst war, erblicken wir in Beethoven, an dem sich überhaupt eine fundamentale Wandlung des Komponistentypus vollzieht. Nunmehr bricht die geistige Umwelt, Politik, Philosophie, Dichtung, bildende Kunst, der erdrückende Reichtum des frühromantischen Universalismus in die musikalische Sphäre ein. Hätte man einen Musiker der vorausgehenden Jahrzehnte nach dem befragt, was ihm das höchste sei, so hätte jeder irgendein musikalisches Werk genannt. Beethoven bezeichnet als den Gipfel alles Schaffens in einem seiner späten Konversationsbücher Goethes Faust. Aus zahllosen Belegen, vor allem aus Berichten von Zeitgenossen, die ja gerade über die Persönlichkeit Beethovens in seltener Mannigfaltigkeit vorhanden sind, klingt zugleich aber die grenzenlose Begeisterung und Bewunderung für Shakespeare hervor.

Beethoven besaß, wie mehrfach beglaubigt ist, die Schlegelsche Übersetzung, in deren erster Ausgabe bekanntlich der Coriolan nicht enthalten war¹⁾. Heinr. v. Collins Nachdichtung, wenn man von einer solchen reden darf, war in Wien durch zahlreiche Aufführungen populär geworden. Collin war in Wien in Theaterkreisen einflußreich, und Beethoven schätzte ihn nicht nur hoch, sondern brauchte ihn auch. Es ist also schwer zu entscheiden, ob die besondere Beziehung der Coriolan-Ouvertüre auf Collin ein Akt der Huldigung und Höflichkeit gegenüber dem Autor war, oder ob sie durch die Sache selbst bedingt war. Der Beethoven-Biograph Thayer behauptet, daß die Ouvertüre überhaupt keine Beziehung zu Shakespeares Drama habe, dagegen Ton für Ton sich mit Collin decke. Festgestellt werden aber muß doch, daß Beethoven diese Ouvertüre keineswegs als Schauspielmusik, sondern in einer Zeit, wo der Coriolan bereits vom Spielplan vorübergehend verschwunden war, als Konzertouvertüre schrieb und auch aufführen ließ. Später wurde die Ouvertüre dann zu Collins Drama im Theater gespielt. Daß das Werk für den Konzertsaal bestimmt war, beweist auch die Struktur der Partitur, die Beschränkung auf die im Konzertsaal gebräuchlichen zwei Hörner, während die größeren Theaterorchester damals allgemein bereits über vier Hörner verfügten. Hätte Beethoven vier Hörner zur Verfügung gehabt, so hätte er sie benützt, da er dadurch gerade hier ein Mittel gehabt hätte, seine Intentionen noch viel plastischer zum Ausdruck zu bringen. Die Coriolan-Ouvertüre ist also der äußeren Form nach eine Konzertouvertüre, dem inneren Kern nach bereits eine symphonische Dichtung und zwar die erste epochemachende dieses Stiles, wie Richard Wagner sehr richtig erkannt hat und dies auch einmal der junge Richard Strauß betont, wenn er in einem Brief an Hans v. Bülow schreibt (vom 24. 8. 88): „Eine Anknüpfung an den Beethoven der Coriolan-, Egmont-, Leonore III-Ouvertüre, der Les Adieux, überhaupt an den letzten Beethoven, dessen gesamte Schöpfungen nach meiner Ansicht ohne poetischen Vorwurf wohl unmöglich entstanden wären, scheint mir das einzige, worin eine Zeitlang eine selbständige Fortentwicklung unserer Instrumentalmusik möglich ist.“ Unter den genannten Schöpfungen ist die Coriolan-Ouvertüre die stilistisch reinste und die am stärksten wegweisende. Der Vater der herrschenden Musikrichtung des 19. Jahrhunderts, die ihre Linie in Weber,

¹⁾ [Doch vgl. die genauen Angaben bei Leitzmann, abgedruckt Sh.-Jb. 58, 140. — W. K.]

Berlioz, Liszt, Wagner, Richard Strauß vollendet, ist also bei der Schöpfung eines neuen stilistischen Typs auf das stärkste von Shakespeare angeregt. Mag er Coriolan nur aus Collin gekannt haben, er hatte Shakespeare bereits in sich aufgenommen, wußte von dem Vorbilde Collins, und hat in der grandiosen Fassung des Problems sich zweifellos nicht von Collin, sondern instinktiv von Shakespeare führen lassen.

Die Programmmusik ist alt; neu ist hier der Gedanke, einen dichterischen Vorwurf so weit auf die dahinterstehende Idee zurückzuführen, daß schließlich die Kongruenz mit der Idee einer musikalischen Ausdrucksform erscheint. Nicht Tonmalerei, nicht Illustration herrscht hier, sondern wir erleben die tiefste metaphysische Erfassung des tragischen Problems, unmittelbar erregt aber durch die gewaltigen Typisierungen Shakespeares.

Wir werden später noch in einem anderen Zusammenhang auf diese Erscheinungen einzugehen haben. Nebenbei sei noch erwähnt, daß Beethoven sich lange Jahre mit einer Schauspielmusik zum «Macbeth» beschäftigt hat (ebenfalls für eine Collinsche Bearbeitung gedacht), und daß die Klaviersonaten op. 31, II d moll und op. 57 f moll (Appassionata) unmittelbar vom «Sturm» angeregt wurden und somit die Unzahl der Sturm-Vertonungen vermehren.

Shakespeare bleibt nunmehr in dem Schaffen der Musiker allgegenwärtig. Man könnte zunächst annehmen, daß Franz Schubert Shakespeares Lieder nur deshalb komponiert habe, weil sie ihm bei der eifrigen Suche nach Liedertexten unter die Finger kamen. Das bekannteste, das Ständchen aus dem Cymbeline, beweist aber in seiner überromantischen Naturhaftigkeit doch ein tieferes Verständnis. Es sei hier gestattet einen Ausspruch Schuberts anzuführen, den der Wiener Schriftsteller Carl Joseph Braun von Braunthal zitiert. Schubert sagt über Beethoven: „Mozart verhält sich zu ihm wie Schiller zu Shakespeare; Schiller ist bereits verstanden, Shakespeare noch lange nicht. Mozart versteht alles schon, Beethoven begreift niemand so recht, er müßte denn recht viel Geist und noch mehr Herz haben und entsetzlich unglücklich lieben oder sonst unglücklich sein.“ Braunthal bemerkt hierzu: „Schubert drückte sich immer so kernig aus, so gesund, verständig, bündig.“ Schubert ist mit 32 Jahren gestorben; sein Leben war das Suchen nach einer ihm äquivalenten Operndichtung. Was wäre ihm Shakespeare noch geworden, wenn sich seine Hoffnungen um die Bühne erfüllt hätten!

Wunderlich will es auf den ersten Blick erscheinen und doch erklärt es sich aus der ganzen Biographie, daß der Name Shakespeare in den gesamten, auch für die Zeitentwicklung so hoch bedeutenden Schriften von Carl Maria von Weber nicht ein einzigesmal erscheint. Ob Weber, der durch die Beziehungen zum Dresdener «Dichtertee» in den letzten Jahren seines Lebens stark zur Literatur geführt wurde und jedenfalls, wenn auch nur lose Beziehungen zu dem damals in Dresden ansässigen Tieck hatte, Shakespeare wirklich nicht gekannt hat, erscheint doch unwahrscheinlich. Die Schilderung der Feenwelt im «Oberon» geht über Wieland hinaus und dürfte auf eine Bekanntschaft mit dem gleichzeitig von Mendelssohn komponierten «Sommernachtstraum» schließen lassen.

Dieser «Sommernachtstraum» von Mendelssohn bedeutet eine neue Etappe in der Geschichte des Einflusses Shakespeares auf die Musik, ebenso wie sich in Mendelssohn der von Beethoven inaugurierte neue Komponistentyp weiter ausbaut. Während Beethovens universalistische Bildung noch autodidaktisch war, wird, durch Abraham Mendelssohn, den klugen und feinen Sohn des Moses und Vater des Felix, der neue, noch latente Bildungsgedanke des Musikers bewußt zur Tat gemacht. Die Vorliebe Goethes für den kleinen Felix ist so auch noch von einer anderen als von der rein musikalischen Quelle her durchaus begreiflich. Wohlstand, ruhiges und behagliches Ausbilden und Gestalten der Persönlichkeit drückt diesem Erziehungswerk den Stempel auf. Shakespeare spielt von Anfang an eine große Rolle. Sebastian Hensel («Die Familie Mendelssohn») berichtet, daß die Kinder Fanny und Felix Mendelssohn im Jahre 1826, in einem herrlichen Garten ein traumhaftes Phantasieleben führend, ganz der Lektüre Jean Pauls und Shakespeares hingegeben waren. Im Mittelpunkt des Interesses steht der «Sommernachtstraum». So schreibt der Siebzehnjährige fast gleichzeitig mit dem meisterhaften und weltberühmten Oktett die «Sommernachtstraum-Ouvertüre» und stellt damit in der Entwicklung der romantischen Musik einen neuen Markstein auf. Das ihm durch Shakespeares Dichtung erschlossene „nordische Arkadien“, die Elfenwelt, findet in demselben Jahre, in dem unabhängig davon Webers «Oberon» entsteht, seine musikalische Ausdrucksgestalt. Die ganze Buntheit der Geschehnisse, mit Hermias unglücklicher Liebe, mit der höfisch-glanzvollen Pracht des Theseus, der burlesken Welt des Zettel, bindet sich in der durchsichtig luftigen Grundstimmung auf dem Boden der klassischen Form, die ebenso wie im Coriolan hier noch nicht verlassen ist,

typisch für die ersten Jahrzehnte der Romantik, die den neuen Inhalt noch ganz in die fest überkommene Form hineingießen. Die Art des Erfassens der Grundstimmung, die ihr dienstbare geniale, ganz neuartige Instrumentation, dies alles wirkt epochemachend, ist aber ohne die starke Anregung von Shakespeare her undenkbar. Die übrigen Teile der Sommernachtstraum-Musik wurden bedeutend später geschrieben, passen sich aber der Ouvertüre stilistisch vollkommen an. Nicht nur der romantischen Musik sind so neue Wege gewiesen, sondern auch das seit Shakespeare latent vorhandene Problem der über den Rahmen konventioneller Typen hinausgehenden Schauspielmusik wird hier der Erfüllung entgegengeführt. Was Goethe in der von Schiller zu unrecht gerügten Veroperung des Egmont, was er im zweiten Teil des Faust gewollt hatte, findet seine formale Festlegung, eine dauernde Lösung auf dem Boden des Shakespeareschen Idylls. Um so unbegreiflicher ist die grämliche Verurteilung dieser Musik durch Gervinus, der von einem Mißgriff, einer störenden, den raschen Gang der Handlung sehr unzeitig aufhaltenden Musikbegleitung, von einer viel zu wenig einfachen Komposition, von unsanfter Störung des ätherischen Traumgebildes durch Märsche, Lärm von Pauken und Trompeten spricht. Dieser etwas „hofmeisterlich ausgesprochene Tadel“, wie sich Franz Liszt in seiner vorzüglichen Analyse der Sommernachtstraum-Musik ausdrückt, stellt dem Musikverständnis des bekannten Historikers nicht gerade ein besonders glänzendes Zeugnis aus und läßt zugleich die Ausführungen über Händel und Shakespeare in einem noch zweifelhafteren Licht erscheinen.

Daß bei Schumann Shakespeare gleichfalls allgegenwärtig war, können wir aus seiner Musik mehr gefühlsmäßig als durch Tatsachenbeweise feststellen. Der Schriftsteller Schumann verweist dagegen immer und immer wieder auf Shakespeare. An der Spitze der Davidsbündler-Schriften steht ein Shakespeare-Motto. Noch in der letzten Zeit vor dem Ausbruch des Wahnsinns plant Schumann eine größere Schrift, die unausgeführt blieb, „Briefe über Shakespeare als Musiker“, sowie eine Sammlung aller dichterischen Aussprüche über Musik von der ältesten bis zur neuesten Zeit unter dem Namen „Der Dichtergarten“. Er hat hierbei damit begonnen, Auszüge aus Shakespeare und Jean Paul zu machen und wollte dann zunächst die Bibel sowie die antiken Schriftsteller durchforschen. Sehr wichtig ist ein Ausspruch, der sich in einer kritischen Würdigung von Klavierwerken Stephen Hellers findet: „Wer Shakespeare und

Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als wer seine Weisheit allein aus Marburg u. s. w. hergeholt; wer im Strom eines reichbewegten Lebens schwimmt, anders, als wer den Kantor seines Ortes für das Ideal möglicher Meisterschaft hält.“ Auch hier wird also die universelle Bildung als Anregungsquelle des Musikers gegenüber dem Handwerksmäßigen der früheren Epochen in den Vordergrund gestellt und auch hier ist der erste und wichtigste Name, der genannt wird, wiederum Shakespeare.

Eine Flut von Konzertouvertüren zu fast sämtlichen Dramen Shakespeares beginnt die Konzertsäle zu erfüllen. Schubert macht sich in seiner feinen ironischen Art über diese zahlreichen pseudo-romantischen Produkte lustig, über die Ergebnisse des besonders im Zusammenhang mit der Leipziger Schule nie ganz ausgestorbenen musikalischen Fortschrittsphilisteriums, das mit der wahren musikalischen Shakespeare-Bewegung ebensowenig zu tun hat wie die Ausschlachtung der Dramen für die Oper, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden.

Shakespeare wird für das gesamte geistige Deutschland von der Zeit der Stürmer und Dränger an mit steigender Gewalt das Symbol der Sprengung akademischer und konventioneller Fesseln. Das Problem wird unter zwei ganz verschiedenen Gesichtswinkeln gesehen. Die einen gehen vom Inhalt aus und versuchen dessen neue Fülle im Rahmen der hergebrachten Form zur Entfaltung zu bringen, die anderen ahmen die scheinbar regellose Form nach. Wir wissen, wie sehr Heinrich von Kleist um die Synthese dieses Dualismus gerungen hat. In der Musik spielen sich, wie immer etwas später als in der Literatur, dieselben Dinge ab. Beethoven bewahrt dem neuen Ausdruck das klassische Gewand; Mendelssohn folgt ihm auf diesem Wege. Schumann bleibt aus demselben Prinzip heraus in seiner Julius-Cäsar-Ouvertüre ganz am Konventionellen haften. Die Entwicklung scheint schon unterbunden zu sein, da der romantischen Gedankenwelt die adäquate Form zunächst noch fehlt. Nun wird aber das Signal zur Befreiung von Paris her gegeben und zwar wieder unter der Flagge und dem sichtbaren Einfluß Shakespeares.

Eine englische Schauspielertruppe kommt nach Paris, um Shakespeare aufzuführen, der damals dem französischen Publikum noch fast unbekannt war. Der junge wunderbarlich geniale Hector Berlioz wohnt den Vorstellungen im Odeon bei, wird von einer leidenschaftlichen Liebe zu der Darstellerin der Ophelia, Henriette

Smithson, die fünf Jahre später seine Frau wurde, erfaßt und erlebt in sich in echt romantischer Art die Einheit zwischen den Erschütterungen einer fast an den Wahnsinn grenzenden Liebesleidenschaft und einer ebenso blitzartigen Erfüllung seines ganzen Ichs durch das Genie Shakespeares. Er sagt in seinen Lebenserinnerungen: «Shakespeare brach unerwartet über mich herein, zermalmte mich. Sein Blitz eröffnete mir den Himmel der Kunst mit erhabenem Donnerrollen und erhellte in mir seine tiefsten Tiefen. Ich erkannte die wahre Größe, die wahre Schönheit, die wahre Wahrheit der Dramatik. Ich ermaß gleichzeitig die ungeheure Lächerlichkeit der Meinungen über Shakespeare, die von Voltaire in Frankreich verbreitet worden waren — dieses Affengenie, als Lehrer der Menschheit vom Teufel gesandt — und die mitleidenswerte Dürftigkeit unserer alten Poetik, dieser Erfindung von Schulmeistern und Ignorantinermönchen. Ich sah — verstand — fühlte, daß ich lebe, daß ich aufstehen und wandeln müsse.» In einer großartigeren Weise ist wohl nie geschildert worden, wie der grandiose Feuerbrand Shakespeare die Romantik ergriff. Die ganze Gefahr des Mißverstehens tut sich aber gleichzeitig auf; Berlioz ist an Shakespeare zum Bahnbrecher geworden und gleichzeitig, ganz ähnlich wie so viele der ihm geistig nahestehenden Deutschen, an ihm zerbrochen. Wir wissen heute längst, daß Shakespeare alles ferner gelegen hat als Zügellosigkeit und Willkür. Die freie Form, in der sich der aller dichterischer Schulmäßigkeit bare gewaltige menschliche Inhalt ausdrückt, ist ein bewußtes Kunstmittel, eine gewollte Lockerung des sinnfälligen Bildes einer architektonischen Struktur, die in ihrem Inneren auf dem Ebenmaße der höchsten dichterischen und dramatischen Weisheit beruht. Wir hörten von Schuberts Vergleich Shakespeares mit dem späten Beethoven; die gleiche Parallele wird uns in Richard Wagners Betrachtungsweise begegnen. Auch Beethovens letzte Quartette wurden als formlos verschrien: sie sind Meistergebilde der Form und meisterhaft eben deshalb, weil die äußere Erscheinung das statische Gerüst mit einem ungeheuren Schmuckreichtum verdeckt, der, so frei er sich in seiner Erscheinung auch geben mag, in seiner Anordnung doch auf das Tiefste aus der inneren Struktur einer sozusagen anatomischen Gesetzmäßigkeit bestimmt ist.

Von Hector Berlioz an revolutioniert Shakespeare die Musik und läßt sie neben einer errungenen Freiheit auch alle äußerlichen Mißverständnisse jeder Revolution durchkosten. Berlioz, von dem

Richard Strauß sehr treffend sagt, er sei für die Bühne nicht dramatisch, für das Konzert nicht symphonisch genug veranlagt gewesen, sucht in der irrigen Erkenntnis, Shakespeare sei in seiner Form über das Drama hinausgeschritten, eine wunderliche Synthese zwischen Oper und Konzertsaal und führt die Musik einer Stilverwirrung entgegen, an der sie bis heute gekrankt hat. Dies ist die negative Seite seines Werkes, der aber eine positive, mindestens ebenso wichtige gegenübersteht. Der ernsthafte Versuch wird unternommen, unter Zertrümmerung der klassischen Form eine dem romantischen Inhalt adäquate zu finden. In das starre, asketische Konzertorchester zieht die ganze Buntheit einer von der Oper herkommenden, nunmehr sich aber doch ganz originell gestaltenden neuen Instrumentationskunst ein. Die dichterische Idee wird zum formenden Prinzip; bei aller scheinbaren Unklarheit waltet doch auch hier ein gestaltender Wille, der das Ganze in einem höheren Sinne rechtfertigt.

Ehe wir die Weitungen der hier ansetzenden Entwicklung verfolgen, sei es gestattet, einen Augenblick bei Berlioz' Werken im einzelnen und ihrem Zusammenhang mit Shakespeare zu verweilen. Die unmittelbar unter dem Eindruck des oben geschilderten Erlebnisses entstandene «Sinfonie phantastique» hat zunächst stofflich mit Shakespeare nichts zu tun. Einflüsse von E. Th. A. Hoffmann, der in Paris damals nicht mehr unbekannt war, bestimmen die Konzeption der an Hoffmanns Julia erinnernden Geliebten als «idée fixe». In die Schilderung des Hexensabbaths ragt Goethes Faust hinein. Unmittelbar von Shakespeare her kommt nur die oben dargelegte innere Revolutionierung der gesamten Ausdrucksmittel. In dem später dazu komponierten zweiten Teil der Symphonie, dem seltsamen Lelio-Monodram, ist es aber dann wiederum eine Komposition von Shakespeares Sturm, an welcher der Held der Phantastischen Symphonie, der an Träumereien, Leidenschaften, an Opiumrausch zerbrochene Komponist den Weg zum Leben zurückfindet. In der Harold-Symphonie ist Byron der Vater, Shakespeare aber der Pate. Shakespeares Stoffwelt selbst tritt vor allem in der König-Lear-Ouvertüre und dann in der großen dramatischen Symphonie «Roméo et Juliette» hervor, in dem sich der eigentümliche dramatisch-sinfonische Mischstil von Berlioz am schärfsten ausprägt. Das Ganze ist in seinem Durcheinander von sinfonischen Sätzen, psalmodierenden Prologen und Chorszenen, gekrönt durch ein Meyerbeersches Opernfinale, mehr als problematisch. Die drei

berühmten Symphoniesätze, das Orchesterscherzo der *Fee Mab*, die erste Begegnung der Liebenden bei dem Feste im Hause der *Capuletti* und die Balkonszene gehören aber zu den erhabensten Dokumenten einer Wiedergeburt Shakespeares im künstlerischen Schaffen anderer und auch zum Wertvollsten im Bestande der sinfonischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Auf das musikalische Lustspiel *Benedikt und Beatrice*, textlich «Viel Lärm um Nichts» entnommen, wird später noch einzugehen sein. Eines der charakteristischsten Dokumente für die Mentalität von Berlioz, in dem skrupellosen Zusammenraffen aller ihm zu Gebote stehenden Anregungen zur Verwirklichung seiner Ideen, ist aber eine Szene aus den *Trojanern in Karthago*, zu welchem Opernwerke Berlioz bekanntlich selbst den Text geschrieben hat. Welchem Freunde Shakespeares klänge nicht stets die erste Szene des fünften Aktes des Kaufmanns von Venedig nach, in der Lorenzo und Jessica in einer wunderbaren Mondnacht von ihrer Liebe reden:

In solcher Nacht, wie diese,
Da linde Luft die Bäume schmeichelnd kußte,
Und sie nicht rauschen ließ, in solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Und seufzte seine Seele zu den Zelten
Der Griechen hin, wo seine Cressida
Die Nacht im Schlummer lag.

«In solcher Nacht»: — mit diesen Worten überbieten sich die beiden Liebenden in zärtlichen Bildern. Dido spricht bei Berlioz zu Aeneas: „In solch herrlicher Nacht weiht' in Liebe Cythere einst Anchises ihr Herz, die Göttliche, die Hehre, auf des Ida Gefild». Aeneas: «In solch herrlicher Nacht stand in feurigem Mut Troilus, Cressidas harrend, trunken von Liebesglut.» Ganz wie bei Shakespeare wird dann die Szene weitergeführt. Denselben Raubbau, den Berlioz in «Fausts Verdammnis» an Goethe ausgeübt hat, treffen wir auch hier an. Wir führen gerade dieses Beispiel an, um die holde, aber grenzenlose Verwirrung zu charakterisieren, der damals die von Shakespeare neu ergriffene Künstlerschaft erliegen mußte.

Der große, stets in seinen Gedanken auf das Wesen der Dinge vordringende Franz Liszt, diese Persönlichkeit Goetheschen Formats, hat an Berlioz angeknüpft und zwar vor allem an die «Sinfonie phantastique» und die *Harold-Symphonie*. Während Berlioz noch vielfach am Äußerlichen haften blieb, schält Liszt nunmehr in seinen sinfonischen Dichtungen und Symphonien den

typischen Kern des poetischen Vorwurfes heraus, um dessen formale Kongruenz mit Urtypen der musikalischen Form abermals zu entdecken. Die Fäden knüpfen also rückwärts wieder an Beethovens Coriolan an. Die von Liszt neugewonnenen romantischen Formen werden dann an der klassischen in dem sinfonischen Gestaltungswillen von Richard Wagner (im Meistersinger-Vorspiel und im Siegfried-Idyll) und endlich von Richard Strauß immer weiter geläutert. Shakespeare, dessen künstlerische Weisheit Liszt bereits vollständig erkannt und auch gebührend gewürdigt hat, bleibt dauernd Wegweiser. Liszts sinfonische Dichtung «Hamlet» gehört zwar nicht eben zu dessen stärksten Eingebungen. Dagegen bedeutet die Tondichtung «Macbeth» von Richard Strauß einen der wesentlichsten Klärungspunkte in seinem sinfonischen Schaffen.

Es ist unmöglich, hier alle unter dem Banne Shakespeares stehenden musikalischen Schöpfungen bis zur Gegenwart aufzuzählen. Zusammenfassend soll aber nochmals festgestellt sein, daß die ganze Entwicklung der Linie, die wir die musikalische Neuromantik nennen, von Beethovens Coriolan ausgehend, ohne den Einfluß Shakespeares in der bestehenden Form überhaupt nicht denkbar ist. Auf der Seite, die dieser Entwicklung und ihrem Brennpunkt Richard Wagner antipodisch gegenübersteht, der Entwicklungslinie, die gegenüber der Musik «als Ausdruck» Friedrich von Hauseggers Hanslicks «Musik als Form» kultiviert, steht Shakespeare nicht. Einflüsse unwesentlicher Art sind hier, wie etwa bei Johannes Brahms wohl auch nachzuweisen, bestimmt wurde aber dessen Schaffen von Shakespeare aus ebensowenig wie das wiederum anderen Quellen entspringende Anton Bruckners und endlich Hans Pfitzners. Am ehesten würden sich aber innere Zusammenhänge noch bei dem der Wagner-Schule nahestehenden Hugo Wolf feststellen lassen.

Es erübrigt sich nunmehr, den Einfluß Shakespeares auf die Oper zu untersuchen.

Sehr richtig ist grundsätzlich die Erkenntnis Hans Pfitzners (in seinem bekannten Aufsatz «zur Grundfrage der Operndichtung»), daß es ein Bearbeiten Shakespeares als «Oper», ein Übertragen eines fertigen Kunstwerks auf ein anderes, im rein stofflichen Ausbeuten der ursprünglichen Gestalt, von einem höheren ästhetischen Standpunkt aus gesehen nicht geben könne. Pfitzner, der hier von einer glänzenden Darstellung der Idee des Opernbuches als primäre musikdramatische Konzeption ausgeht, führt nunmehr das Folgende

aus: «Wer zum Beispiel von «Othello» dem Trauerspiel und «Othello» der Oper als von derselben Sache in verschiedener Fassung spricht, begeht vor allem und zunächst einen groben und elementaren Denkfehler. Was ist denn «Othello» überhaupt? Stellt «Othello» für sich einen Begriff dar? Dieses Reden vom «Othello» «als Oper», «als Trauerspiel», insinuiert einem das Vorhandensein eines Urbegriffes, der sich hier in verschiedenen Gestalten präsentierte. In diesem Sinne oder vielmehr Unsinn wird, das ist leider kein Zweifel, zu allermeist von Werken «beiderlei Gestalt» geredet.» Im weiteren faßt er dann seine Gedanken in dem für ihn charakteristischen beißenden Spott zusammen: «Shakespeare ist der unerreichte Meister des Dramas; und dieses ist die schwierigste und höchste aller Dichtungsformen: daß in Shakespeareschen Dramen nun am liebsten Opernstoffe gesehen werden, ist kein Zufall und gibt zu traurigen Erwägungen, auch moralischer Natur, Anlaß. Wenn so ein «Bearbeiter» kommt und «macht» aus einem Shakespeareschen Drama, aus einem Goetheschen Roman eine Oper, wie aus einer alten Hose eine Weste, so sieht er und sehen alle die, denen nichts bei solchem Verfahren auffällt, in jenem Werken eben nur das, was auch der Schneider in der alten Hose sieht: Stoff. Oder er müßte so hoch über Shakespeare stehen wie dieser über dem Novellisten des «Capitano moro», was nicht gut möglich ist, und auch durch den Text des Herrn Boito nicht eben bewiesen wird.»

Die Oper ist aber das seltsamste und unerklärlichste aller ästhetischen Gebilde. In letzter Linie rechtfertigt sie sich immer nur durch die Tatsache ihrer Existenz und ihrer Wirkung. Wenn ein Opernlibrettist in Shakespeare nur einen Rohstoff für die Zusammenfügung opernhafter Szenen oder den Bau einer opernhafter Handlung sieht, so ist er ein Barbar gegenüber Shakespeare, aber in letzter Linie nicht mehr und nicht weniger als das gesamte Theater in seiner Selbstherrlichkeit barbarisch gegen den feinen Organismus der sämtlichen in ihm zusammenfließenden Künste ist. Opern wie Nicolais «Lustige Weiber» verletzen immer noch verhältnismäßig am wenigsten und stören den Zuhörer, der Shakespeare nicht kennt, überhaupt nicht. Mit großem Geschick sind hier typische Operngestalten, allerdings niederer typischer Gattung, aus dem Original herausgeschält — Falstaff ist ein Baßbuffo wie dieser hundertfältig erscheint, weiter nichts, nur ein letzter Schimmer verrät die Herkunft von einer höheren Konzeption her. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Opernlibretto zu Ambroise Thomas' «Hamlet»,

wenngleich Nicolais famose Musik nicht mit der parfümierten Dürftigkeit von Thomas verglichen werden soll. Viel schlimmer sind im Grunde die zahlreichen Versuche, Shakespeare unter möglichst pietätvoller Beibehaltung des Originals zu komponieren. Hier wird das Sakrileg nicht ausgeschaltet und vom Standpunkte einer gesunden Operndramaturgie etwas vorgenommen, was man nur mit dem Ausdruck «grober Unfug» bezeichnen kann. Vor allem handelt es sich dabei um Shakespeares Lustspiele. Hier sind kunstvoll mannigfaltige Handlungen ineinander verschränkt, denen zu folgen wir leicht imstande sind, wenn wir das gesprochene Wort bis zum letzten verstehen. Für die Oper, in der Einfachheit, Eindeutigkeit, Geradlinigkeit der Handlung alles bedeutet, in der das Wort als solches aber nur sehr beschränkt zur Geltung kommt, könnte man höchstens ganz bestimmte Einzelhandlungen aus den Lustspielen herausgreifen, um aus ihnen dann wieder selbständig ein Drama zu gestalten. Das krasseste Beispiel, das für alle anderen spricht, ist die Art und Weise, wie der an sich so außerordentlich sympathische Ferdinand Götz die «Zähmung der Widerspenstigen» veropert. Anstatt daß er den Mut hätte, unter Verzicht auf alles Beiwerk nur Katharina und Petruchio herauszugreifen, auf den in diesem Paare sich abspielenden Urkampf der Geschlechter alles zu stellen und so einen glänzenden Opernstoff herauszuschälen, absolviert er den ganzen Apparat des um dieses Paar sich herumgruppierenden Intrigenspiels, so daß wir am Schluß des ersten Aktes eigentlich von dem Wesentlichen noch nicht viel mehr wissen, als daß Käthchen eine böse Sieben ist und Petruchio Bariton singt. In ebendenselben Fehler verfiel Berlioz, als er «Viel Lärm um nichts» komponierte. Und doch beweist die Titelwahl «Benedict und Beatrice», daß ihm irgendwie die Möglichkeit vorgeschwebt hat, nur aus diesem einen Paar und seiner Charakteristik ein musikalisches Lustspiel aufzubauen.

Zu diesen zwei Typen der Shakespeare-Verballhornung durch die Oper, also auf dem Wege der skrupellosen Ausschlachtung und der skrupelhaft pietätvollen, aber operndramaturgisch noch viel unfruchtbareren Übertragung kommt ein dritter. Während es sich bei den beiden ersten Typen fast durchweg um solche Dramen handelt, bei denen tatsächlich ein für die Oper brauchbarer Kern vorliegt, haben sich andere Komponisten stets durch gewisse lyrisch-musikalische Eigenschaften solcher Werke verführen lassen, die eben deshalb nur durch das gesprochene Wort möglich sind, weil

bei ihnen alle Musik in der Dichtung liegt und darum alles das fehlt, aus dem sich eine musikdramatische Konzeption im Sinne Wagners und Pfitzners gewinnen lassen könnte. Als charakteristischen Typus möchten wir hier das übrigens unseres Wissens niemals vertonte «Wie es Euch gefällt» bezeichnen, in welchem Lustspiel jedes Wort Musik ist, ohne daß auch nur irgendwie ein für die Oper mögliches Gerüst hervorzuholen wäre. Auch an dem «Wintermärchen» ist aus denselben Gründen der außerordentlich bühnengewandte Goldmark gescheitert. Verderblich ist geradezu die dämonische Anziehungskraft, die von jeher der «Sturm» auf die Opernkomponisten ausgeübt hat, dieses märchenhaft feingespinnene Alterswerk. Für die Oper möglich sind nur solche Stoffe, die erst durch die Musik zu einem Ganzen werden. Der Sturm ist nicht nur in sich ein Ganzes, sondern sogar schon eine ganze Musik.

Einmal ist aber Shakespeare doch für die Oper fruchtbar geworden, ohne daß er und seine Eigenart darüber verloren gegangen wären, in der Verbindung des Dichters Arrigo Boito und Giuseppe Verdis, in zwei Meisterwerken, dem «Othello» und dem «Falstaff». Pfitzner wendet sich ja gerade auch scharf gegen Boitos Umdichtung des Othello, hier aber doch wohl mit Unrecht; denn Boito ist es gelungen, den Geist Shakespeares in den Gestalten unberührt zu bewahren und doch durch die Erfindung einer fast ganz neuen äußeren Handlung die dramaturgischen Gefahren der Adaption eines für die Schauspielbühne bestimmten Werkes auf die Oper zu vermeiden.

Zu den Einzelheiten des Verhältnisses Verdis zu Shakespeare sei auf den umfangreichen Aufsatz von Edgar Istel im Shakespeare-Jahrbuch 1917 hingewiesen. Hier findet sich auch eine eingehende Darstellung der Dichtungen Boitos. Am bewunderungswürdigsten ist der Expositionsakt des Othello, der unter Weglassung der ganzen Begebenheiten in Venedig sofort in Cypern ansetzt und hier völlig selbständig mit schlagender Einfachheit die Figuren Othello, Desdemona, Jago, Cassio exponiert. Außerordentlich reizvoll ergibt sich dann der Vergleich auch in den folgenden Akten, da der Instinkt Boitos für das Wesentliche auch hier in der einfachsten Zeichnung der Handlung hervortritt. Die Zusätze und Weglassungen im letzten Akt geben geradezu Material für eine operndramaturgische Denkschule. Am bewunderungswürdigsten ist hierbei, daß Boito nicht nur Shakespeares Geist keinen Augenblick vergewaltigt, sondern stets auch

der Natur Verdis und ihren besonderen musikalischen Bedürfnissen gerecht wird.

Was im Othello manchmal noch «Oper» bleibt, wird dann im Falstaff ganz überwunden. Schon die Idee, ein auf der Handlung der «Lustigen Weiber» aufgebautes Stück «Falstaff» zu nennen, zeigt die von Nicolai-Mosenthal fundamental verschiedene Einstellung. Die ganze Intrige der «Lustigen Weiber» ist auf eine Begegnung zwischen Mrs. Ford und Falstaff konzentriert; Fenton und Ännchen sind in einer geradezu genialen Weise nicht nur in die Haupthandlung eingefügt, sondern dieser dienstbar gemacht. Unter Heranziehung von Einzelheiten aus Heinrich IV. wird das gesamte Interesse auf die Gestalt Falstaffs konzentriert, die deshalb hier fast in einer noch größeren Schärfe und Deutlichkeit hervortritt als in Shakespeares Dichtung selbst. Die Art des Triumphes des selbst in grotesker Lügengestalt dem Spießbürger noch überlegenen Rittertums wirkt überwältigend. Nur wer Shakespeare ganz verstanden hatte, konnte die Pointierungen des Schlusses auf das brillante Finale erfinden, das «tutto nel mond' è burla, l'uom' è nato burlone».

Es muß noch betont werden, daß Verdis «Falstaff» auf weite Sicht der große Leuchtturm für das musikalische Lustspiel geworden ist. Wenn wir Verdis persönliches Verhältnis zu Shakespeare kennen, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß der Motor zur Erzeugung einer neuen und epochemachenden Kunstform auch hier wieder Shakespeare und sein Einfluß geworden ist.

Das Verdi-Problem ist in der letzten Zeit außerordentlich akut geworden und zwar in einer bewußten Tendenz, den großen italienischen Maestro gegen Richard Wagner auszuspielen. Verdi ist in diesem Zusammenhang wiederholt geradezu der Shakespeare der Musik genannt worden. Daß er eine innere geistige Verwandtschaft zu Shakespeare besessen hat, daß er in dem Typus seiner Menschengestaltung aus einem ähnlichen Holz geschnitzt war, daß er, mit einem Worte, im Sinne von Schillers bekannten Ausführungen zu den «naiven» Dramatikern gehört, steht fest, ebenso, daß er eine geniale schöpferische Kraft besaß, und daß sich alle diese Vorzüge ganz besonders in seiner Vertonung Shakespeares dokumentieren. Vor allem beweist aber anderseits die doch nicht zu bestreitende Ungleichwertigkeit seines Schaffens, daß man doch übertreiben würde, wenn man ihn als Gesamterscheinung nach dem Format gemessen so unmittelbar neben Shakespeare stellen wollte. Denn der Shakespeare der Musik kann niemals ein «Shakespeare» sein,

sondern immer nur einer, dessen eigener Name vollwertig neben dem Shakespeares klingt; dieser eine ist und bleibt vorläufig, man mag daran deuten, soviel man will, man mag es vom Standpunkt gewisser kulturpolitischer Strömungen aus bedauern, man mag Gefühlsphären ablehnen, musikalisch und dramaturgisch schulmeistern, eben doch Richard Wagner. Die Untersuchung des Verhältnisses Wagners zu Shakespeare dürfte aber zugleich den interessanten Kommentar und Epilog zu dem ganzen Problem des Einflusses des großen Briten auf die Musik bedeuten.

Die zweite von Richard Wagners Jugendopern, das musikalisch ganz von der Donizettischen Welt erfüllte «Liebesverbot» ist eine Umgestaltung von Shakespeares «Maß für Maß». Wagner hat hier weder nach der Art von Bellinis «Montecchi e Capuletti» glatt veropert, noch nach oben beschriebener Art etwa Ferdinand Götzens unopernhaft Pietät gewahrt, noch aber auch im Stile Boitos und Verdis kongenial nachgeschaffen, sondern er hat zwar originell, aber durchaus aus einem Mißverständnis heraus Sinn und Wesen des Originals in einer geradezu grotesken Weise verbogen. Shakespeares Drama, eine überlegene, von tiefem sittlichen Ernst erfüllte Behandlung des Konfliktes zwischen individueller Sinnenfreude und sozial gebundener Beherrschung des rein Triebhaften wird hier zu einer Apotheose der entfesselten Lust um ihrer selbst willen. Der heuchlerische Statthalter, der, allzu bezeichnend für die kosmopolitische Einstellung des jungen Wagner, nicht Angelo, sondern «Friedrich, ein Deutscher» heißt, dessen durch Hemmungen zur Unnatur verdrehten Natur die ursprüngliche sinnliche Naivität des Italienertums gegenübergestellt ist (die Handlung spielt hier nicht in Wien, sondern in Palermo), zieht am Schluß an der Spitze eines Karnevalfestzuges, gefolgt von dem neuen Paare, Isabella, der Nonne und dem Wüstling Lucio, sowie von dem befreiten Claudio dem König entgegen, indem unter Kanonenschüssen und Glockengeläute, unter einer Gewehrsalve der Sieg der Sinne über den Geist gepriesen wird. Die traurigen Gesetze, mit denen ein naiv-lascives Volk zur Sittenstrenge erzogen werden sollte, sind nicht mehr als ein Fetzen Papier. Von einem Einfluß Shakespeares kann also hier ebensowenig die Rede sein, wie in den vier folgenden Werken, «Rienzi», «Holländer», «Tannhäuser» und «Lohengrin».

Nach der Flucht aus Dresden, in den bitteren Züricher Jahren erlebt Wagner die große Selbstbesinnung auf seine Mission, deren erstes Dokument die 1851 erschienene große Schrift «Oper und Drama»

ist, dieses Buch, das wir nicht etwa als Ergebnis eines künstlerischen Werdeprozesses ansprechen dürfen, sondern das in der Entwicklung der Gedanken diesen selbst geradezu darstellt. Wagner setzt sich hier eingehend mit Shakespeare auseinander und zwar zu Beginn des zweiten Teiles, in dem er Shakespeare im wesentlichen als den Dichter darstellt, der die Volksschaubühne zugunsten des Dramas zum Theater verengt. «Viel Irrtum und ein Fünkchen Wahrheit» findet sich in diesen wunderlichen Ausführungen, die Wagner wie folgt beschließt: «Shakespeare, der innerhalb dieser Grenzen Historie und Roman zu so überzeugend charakteristischer Wahrheit belebte, daß er zum ersten Male Menschen von so mannigfaltiger und drastischer Individualität darstellte, wie noch kein Dichter es vor ihm vermocht hatte, — dieser Shakespeare ist nichtsdestoweniger in seinen durch die eine bezeichnete Notwendigkeit noch nicht gestalteten Dramen der Grund und der Ausgangspunkt einer beispiellosen Verwirrung in der dramatischen Kunst über zwei Jahrhunderte hindurch, bis auf unsere Tage geworden.»

Wagner hatte schon in jungen Jahren an sich selbst die ungeheure Gefahr erkannt, die Shakespeare für jeden Dramatiker bedeutet, der ihm und seinem Dämon verfällt. Ungerecht und allzu persönlich ist seine Einstellung, aber notwendig aus einer inneren Abwehr heraus. Erst fast 20 Jahre später findet er wieder das Wort zu einer eingehenden Würdigung und zwar in dem berühmten Beethoven-Aufsatz, wo er nun die Unerklärlichkeit des übermenschlichen Genies Shakespeare mit dem Beethovens vergleicht, wo er die überragende Bedeutung der Coriolan-Ouvertüre erkennt, wo er das Tiefste über den Wesensunterschied der Dichtung und der Musik sagt und in dem Satz gipfelt: «Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten.» Was hier zusammenhängend über Shakespeare gesagt ist, gehört überhaupt wohl zum Bedeutendsten der gesamten Shakespeare-Kritik. Wagner war jetzt bereits ganz er selbst und bedurfte keiner inneren Abwehrstoffe mehr gegenüber der erdrückenden Gewalt einer künstlerischen Belastung, der er ebenso erlegen wäre wie Kleist, Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig, wenn er nicht klug und rechtzeitig ausgewichen wäre.

Nicht aber dieses bewußte Ausschalten Shakespeares aus dem eigenen Schaffen allein kann die Tatsache erklären, daß Wagners dramatische Kunst tatsächlich als vollkommen unbeeinflußt von

Shakespeare angesehen werden darf. Die Deutung dieses für einen Künstler des 19. Jahrhunderts geradezu einzigartigen Phänomens liegt in sehr viel tieferen Gründen verankert, d. h. in der vollkommenen Wesensverschiedenheit der künstlerischen Temperamente von Shakespeare und Wagner. Schiller bezeichnet Shakespeare neben Homer als den vollendetsten Typus der naiven Dichtung und definiert dann: «Der Dichter, sagte ich, ist entweder Natur oder er wird sie suchen, jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.» Wir könnten auch sagen, der naive Dichter setzt sich mit der Natur auf dem Boden seines Ichs auseinander, der sentimentalische mit seinem Ich auf dem Boden der Natur. Man hat in Shakespeares Dramen vielfach des Dichters Person selbst gesucht und hat wohl einen gewissen, immer wiederkehrenden Lieblingstypus, den pessimistischen, aber von innerstem Humor erfüllten Raisonneur im Hamlet, im melancholischen Jaques und in so vielen anderen festgestellt. Man hat daraus wesentliche Schlüsse auf Shakespeares Charakter gezogen, ohne aber verkennen zu dürfen, daß das Wesen der Shakespeareschen Gestaltung doch in der Intuition, d. h. in der unmittelbaren, also eben naiven Anschauung des Lebens besteht, daß zum mindesten nicht ein einziges Drama auch nur im leisesten auf mehr oder weniger verkapptes Autobiographisches hinweist. Dagegen sind sämtliche Werke Richard Wagners, mag dies Paul Bekker in seinem neuen Wagnerbuch auch leugnen, zweifellos vorwiegend Selbstbekenntnisse, Darstellungen des eigenen Schicksals. Erst in dem letzten Teil des Schaffens wird der Weg zur Objektivierung beschritten. Zwei Probleme sind es, die immer wieder erscheinen und Wagners ganzes Leben bestimmen, das Verhältnis des Helden, des menscheitsbeglückenden Genies zur Umwelt und der faustische Dualismus zwischen dem Geistigen und dem Sinnlichen, beides ineinanderfließend in der Idee des Künstlers, der das Leben ebenso mit allen Sinnen sucht, wie er es fliehen muß, um es im Geistigen zu verklären. Schon im «Liebesverbot» erkennen wir den Widerstreit zwischen Sinnenlust und Sittengebot. Im «Rienzi» finden wir den verkannten Volksbeglückter, dem nur eine Seele die Treue wahrt, das liebende, verstehende, von Wagner so lange schmerzlich gesuchte Weib (hier noch die Schwester), das im «Holländer» als erlösende Geliebte sich zu dem mit dem Fluch der Unrast und Asozialität Belasteten gesellt. Elisabeth und Venus im «Tannhäuser», der Dualismus zwischen Geist und Sinnen, «Lohengrin», nach Pfitzners einleuchtender Deutung, die unmittel-

bare Verkörperung des vom Gral, d. h. der geistigen Idee zu den Menschen entsandten großen Schaffenden, der aufhören muß, Mensch unter Menschen zu sein, wenn sein Name und seine Art erkannt wird! Veredelt erscheint die Tannhäuser-Idee im «Tristan», wo der Konflikt nicht mehr Geist und Sinne, sondern Nacht und Tag, «Welt als Wille und Vorstellung» heißt. In den Meistersingern sind Kunst und Künstler unmittelbar der Stoff. Im «Ring» ist Siegfried dem Meister das Symbol der Überwindung des eigenen Ichs, das in Siegmund geradezu porträtiert wird; wollte man ein Motto zu einer Wagner-Biographie setzen, so wären am erschöpfendsten die Verse

Aus dem Wald trieb es mich fort;
 Mich drängt es zu Mannern und Frauen: —
 wie viel ich traf,
 wo ich sie fand,
 ob ich um Freund,
 um Frauen warb, —
 immer doch war ich geächtet,
 Unheil lag auf mir.
 Was rechtes je ich riet,
 andern dunkte es arg;
 was schlimmer mir immer schien,
 andre gaben ihm Gunst.
 In Fehde fiel ich,
 wo ich mich fand;
 Zorn traf mich
 wohin ich zog;
 gehrt' ich nach Wonne,
 weckt' ich nur Weh': —
 drum muß ich mich Wehwalt nennen;
 des Wehes waltet' ich nur.

Diese Worte Siegmunds enthüllen uns den tiefsten Kern des vom Dämon seines Ichs besessenen, unseligen und heimatlosen Fremdlings, der aus seiner innersten Natur heraus für sein Werk und dessen Vollendung fast sein ganzes Leben aufgeopfert hat, ganz im Gegensatz übrigens zu Shakespeare, dem bürgerlicher Wohlstand, bürgerliche Ordnung, bürgerliche Behaglichkeit zweifellos nicht fremd waren.

Wie Wagners Helden immer Selbstporträts sind, so sind die Gegenspieler stets die Gestalten seiner Wachträume in Haß und in Liebe, die Komponenten, die seine Phantasie zu der Auseinandersetzung mit sich selbst schaffen mußte. Wie weit ist hiervon Shakespeare entfernt, der eine dürre Chronik liest, um aus dem Text

heraus sofort die Gestalten im intensivsten Lichte des Lebens zu sehen, in vollkommener Selbstentäußerung, nur der Sache und ihrer Darstellung hingegeben!

Wir können hier einstweilen nur die Behauptung aufstellen, daß Wagner von Shakespeare auch in der Struktur seiner Dramen und ihrer Einzelheiten, in den Personen, in der Dialogführung vollkommen unbeeinflußt war. Dieses bis zum letzten zu beweisen, müssen wir einen weiten Weg durch die Wagner-Dramaturgie gehen, die uns aber immer wieder und auf jeder Seite das gleiche Ergebnis lehrt. Wir finden Shakespeare Kongeniales, wir finden ähnliche Methoden der dramatischen Technik, wie etwa in der zweiten Szene des ersten Aktes vom «Tristan» in dem Dialog zwischen Tristan und Brangäne, in dieser seltsamen Verhaltenheit einer ungeheuren leidenschaftlichen Spannung. Dieses Beispiel läßt sich durch andere ergänzen. Man hat auf die Verwandtschaft der Nornen mit den Hexen des «Macbeth» hinweisen wollen, wohl sehr zu unrecht, da hier nur in beiden Fällen der gleiche Urstoff verarbeitet worden ist. Eher könnte man auf die Weissagungen der drei Rheintöchter, denen Siegfried kurz vor seinem Tode lauscht, aufmerksam machen. Auch hier liegt aber nur ein äußerer Parallelismus der Situation vor. Man könnte Verwandtschaften des Stoffs insofern beachten, als die volkstümliche Heldensage und auch das Märchen einen großen Teil des Schaffens beider bestimmt, die Quellen sind aber ganz verschiedener Art und der Gegensatz liegt in beiden Fällen ganz klar auf der Oberfläche.

Wenn wir rückschauend überblicken, welche Bedeutung Shakespeare für das ganze geistige Schaffen und im besonderen auch für den Musiker des 19. Jahrhunderts hatte, so muß uns die Unabhängigkeit Wagners von Shakespeare den Beweis erbringen, daß wir hier die einzige wirklich kongeniale Natur auf dem Gebiete des Musikdramas erblicken können, die eben deshalb kongenial war, weil ihre durchaus andere Artung die Selbständigkeit ihrer Entfaltung garantierte. Im letzten Grunde ist eben doch trotz aller Zusammenhänge mit dem geistigen Leben der Nation Shakespeare sowohl wie Wagner wiederum nur aus dem überhistorisch Wunderbaren heraus zu erklären, das als Tiefstes und Unerforschliches jeder Analyse durch die Ästhetik oder die Kunstwissenschaft spottet. Die Tatsache, daß aber gerade in dem Lebensabschnitt, in dem fast die ganzen Meisterwerke Wagners konzipiert wurden, eine bewußte innere Abwehr gegen Shakespeare notwendig war, zeigt uns noch einmal auf das deutlichste, wie weit das Wesen der Musik

und des musikalischen Dramas im 19. Jahrhundert von dem Genius Shakespeare ergriffen war.

Diese Ausführungen erheben keineswegs Anspruch darauf, unser Problem zu erschöpfen. Es ist hier nur der Versuch unternommen, einen Plan für die Forschung über Shakespeare und die Musik aufzustellen. Wir haben hier überdies nur von dem eigentlichen Einfluß geredet und uns deshalb darauf beschränkt, gelegentlich auch das bunte, in seinem wechselwirkenden Farbenspiel so anmutige Nebeneinander zwischen dem Dichter und der Schwesterkunst zu berühren, aus dem sich das Thema noch bedeutend erweitern müßte. Alles in allem soll also hier eine Anregung gegeben werden, an deren Verwirklichung die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ganz besonders interessiert sein müßte: das große, zusammenfassende Werk über «Shakespeare und die Musik» ist noch ungeschrieben.

Zum Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses.

Von
Walther Linden¹⁾.

I.

Niemand wird behaupten können, daß die Shakespeare-Forschung unserer Tage eine lebendige und tätig fortschreitende sei. Unsere gesamte Einstellung zu Shakespeare hat eine unleugbare Einbuße erlitten: wir besitzen nicht mehr jene frische, immer neue Reize entdeckende Begeisterungsfähigkeit, womit das Zeitalter Goethes und der Romantik sich in die Werke des Briten versenkte. Die Verbürgerlichung, der praktische, antimetaphysische Geist des 19. Jahrhunderts hat seine Spuren hinterlassen. Der Realismus hat die Anschauung Shakespeares in eine falsche Richtung abgebogen, der Impressionismus hat immer weiter von ihm abgeführt, der Expressionismus hat nicht zu ihm zurückzuleiten vermocht, da er wohl ein neues umfassenderes Weltgefühl erahnte, aber den Weg zu Shakespeares kraftvoller Naturgeschlossenheit nicht fand. Wir haben im letzten Jahrzehnt eine Bewegung gehabt, welche uns den Barock als Gesamterscheinung wieder zum Empfinden brachte, welche Rubens, Tintoretto, den Greco, welche Jakob Böhme, Grimmelshausen, Gryphius wieder zum Leben schuf — aber an dem größten Sohne des späten 16. und kommenden 17. Jahrhunderts ist die Wiedergeburt dieser Zeiten scheu vorübergegangen. Die Forschung um Shakespeare, die eigentlich seelengeschichtliche, auf wache Erkenntnis seines Erlebnisses und seiner inneren Entwicklung gerichtete Forschung ist im Augenblicke ohne lebendigen Antrieb, wenn man auch ein allmähliches leises Erwachen zu verspüren glaubt.

Welches aber sind die Gründe, die der Forschung im Wege stehen und in der Zeit eines neu sich bildenden Weltgefühles den

¹⁾ Vortrag, gehalten am 30. 9. 1927 auf der 56. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Göttingen.

Zugang zu dem größten und geschlossensten Weltgestalter sperren? Warum steht die Forschung vor dem Werke Shakespeares als vor einer gewaltigen, aber ungefügen und ungegliederten Masse?

Diese Gründe sind nicht zu verkennen. Sie liegen in dem Fortwirken einer Anschauung vom künstlerischen Wesen Shakespeares, welche als allgemeine Grundlage einer Shakespeare-Erklärung wohl richtig ist, welche aber, einseitig hingenommen und als Abschluß betrachtet, jede geschichtliche Einordnung des Dichters unmöglich macht. Es ist die Anschauung, welche Shakespeares gestaltende Kraft zu einem Teil der lebensschaffenden Kräfte des Universums erhebt, welche ihn ein Stück der Natur selbst nennt und ihn mitschwingen läßt mit dem schöpferischen Mittelpunkt des allgemeinen Lebens. Ihren Ursprung nimmt diese Anschauung in Deutschland mit Herders und Goethes neuen Ansichten. Goethes Rede «Zum Shakespeares Tag» hört aus Shakespeares Werken die Stimme der Natur selbst erklingen und betrachtet sie als die aufgeschlagenen Bücher des Schicksals, durch die der Sturmwind des Lebens saust; die Romantik hat dieses Shakespearebild bereichert, hat es in ihrem Sinne mit größerer Bewußtheit, mit stärkeren intellektuellen Kräften erfüllt, seine Grundlagen jedoch nicht geändert; der Realismus des 19. Jahrhunderts hat es in positivistischem Geiste umgedeutet und an Stelle der lebensschöpferischen die lebensbeobachtenden und -nachahmenden Kräfte des Shakespeareschen Künstlergeistes gesetzt. Seinen klassischen Ausdruck findet dieses realistisch umgeformte Shakespearebild in Diltheys Goethe-Aufsatz, der dem großen Dichter «die höchste Energie der Wahrnehmung und des Gedächtnisses» zuschreibt. «Wir müssen uns», so heißt es weiter (Das Erlebnis und die Dichtung S. 204), «das Genie, welches dieses leistet, gänzlich den Tatsachen hingeben denken, gewahr werdend, beobachtend, sein Selbst ganz vergessend und verwandelnd in das, was es erfährt. Unwillkürlich muß ich an Rankes Wort denken: ich möchte mein Selbst auslöschen und die Dinge sehen, wie sie gewesen sind. Nicht in sich selbst, sondern in dem, was außer ihm auf ihn wirkte, lebte er. Er war ganz großes geistiges Auge.» Der Shakespeare Diltheys hat keine Weltanschauung, keine innere Stellungnahme zu den Dingen, keine Kritik an der Gegenwart und keine Ideale für die Zukunft; er nimmt das Gegebene hin, er ist nur Gestalter, aber nicht Beurteiler und Wägender. Und auch bei Dilthey findet sich ein Anklang jener Anschauung, womit das oben im allgemeinen

geschilderte Shakespeare-Bild zuweilen modifiziert zu werden pflegt: Shakespeare als der Schauspieler universalen Geistes, der sich in alle Rollen zu versetzen, alle Charaktere und Schicksale nachzuempfinden vermag.

Hier liegt eine Grenze. Hier wird ein Mensch herausgehoben aus allem Zusammenhange wesenhafter geschichtlicher Entwicklung. Mag man das geschilderte Shakespeare-Bild mehr in idealistischer Einstellung nehmen wie bei Goethe und der Romantik, oder mehr in positivistischem Sinne wie in Diltheys geistig unzweifelhaft doch recht enger Betrachtungsweise: in jedem Falle wird der Dichter Shakespeare in die Einsamkeit der völligen Zeitlosigkeit gerückt, wird sein Einmalig-Individuelles ausgelöscht zugunsten einer an Raum und Zeit nicht mehr gebundenen Größe. Und hier ist uns ein Weiterkommen versagt.

Ein wesentlich anderes Ziel ist der Forschung bestimmt. Sie muß die Frage stellen: wo liegt der besondere Punkt, von dem Shakespeare aus an das Leben herantritt, wo ist die — man beachte es genau — die wesenhafte Individualität, aus der heraus er die Welt in seinem eigentümlichen Sinne zu erfassen und zu deuten vermag? Zwischen dem zeitlosen, der Gottheit genäherten Künstlergeiste, wie ihn jene Anschauung aufzustellen versucht, und dem Alltagsmenschen, der durch Londons Gassen schritt, der auf der Bühne seine Rollen spielte und Verkaufsurkunden über Häuser und Grundstücke unterschrieb — zwischen diesen beiden liegt der eigentliche Shakespeare, liegt der Dichtergeist, der an Raum und Zeit und individuelle Form gebunden war und dennoch das Räumlich-Zeitlich-Individuelle geistig vertieft zu erfassen und in Höhen ewigen Menschentums hinaufzubilden verstand. Es ist nicht so, daß das Individuelle das Allgemeine auslöschte; vielmehr gibt es einen Punkt, wo beides zusammentrifft, wo es wesentlich eins wird, und hier allein wird Geschichtlich-Großes geboren. Es gilt, dieses Individuelle Shakespeares aufzufinden und inmitten seiner einen Entwicklungsgang geistiger Art zu erschließen. Es gilt, die lebendig selbsteigenen Werte wieder in das Bild seiner Lebensanschauung zurückzuführen, welche Dilthey ganz daraus verbannen will: denn es gibt Ideale Shakespeares und es gibt ihren Zusammenbruch. Aus dem Bilde dieser Ideale, ihrer Umbildung und Aufhebung wird der Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses klar, das nicht ein zu allen Zeiten einheitliches ist, sondern sich entwickelt und ausbildet. Die schwarze Dame der Sonette und die Hinrichtung des

Essex helfen hier nicht weiter; die Erlebnisästhetik des flüchtigen Augenblicks muß ersetzt werden durch eine Erlebnisästhetik, die das allgemeine Verhältnis des Individuums zur Welt und seinen inneren Zusammenhang mit der Zeit ins Auge faßt. Einen Zusammenhang nicht kausal-genetischer Art, vielmehr einen Zusammenhang seelischer Gleichgerichtetheit, unbewußten Mitschwingens, darüber hinaus höchstens der Wechselwirkung und Steigerung im Wiederhall. Und wenn im folgenden von einigen Punkten die Rede sein soll, die den Anfang einer vertiefteren Betrachtung Shakespeares bilden könnten, so sei ausdrücklich hervorgehoben: es handelt sich nicht um Feststellungen kausaler Abhängigkeit, sondern um Beziehungen geistesgeschichtlicher Sinndeutung, die auf einen inneren Zusammenhang hinweisen, der im Sinne positiver Forschung nicht „bewiesen“ werden kann.

II.

Ein wichtiger Beitrag zum Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses wird uns geliefert, wenn wir die erste Periode des Dichters, seine Historien- und Lustspielzeit bis zum Jahre 1600 ins Auge fassen.

Gegenüber abweichender Ansicht halte ich es für das unbedingt Gegebene, daß der «Titus Andronicus» an den Anfang des Shakespeareschen Werkes zu stellen sei. Er ist in ganz überwiegendem Maße und wie kein anderes Werk Lehrstück, Auseinandersetzung mit den Vorgängern; es ist in ihm eine Übersteigerungssucht, ein Hang zum Übertrumpfen, ein Siegeswille um jeden Preis, der die Bühne zu erobern und die Nebenbuhler aus dem Felde zu schlagen sucht. Es ist der Gedanke eines genialen Anfängers: die Welten Marlowes und Kyds, die Welten seiner beiden großen tragischen Vorgänger, werden in dieser Jugendtragödie zu überragender Einheit verbunden. Aus der Welt Marlowes, aus der Welt des imperatorenhaften Übermenschentums stammt Aaron, der ränkevolle und tatkräftige Verbrecher, der Dämon des Bösen, der Nachfolger eines Barabas, des Juden von Malta, und seines Ithimore, stammen Tamora — der von Shakespeare ins Weibliche hinübergebildete Übermenschentypus — und ihre Söhne. Aus der Welt Kyds aber, aus dem so ganz entgegengesetzten Umkreise verzehrenden Seelenschmerzes, stammen die Androniker, die Guten und Gerechten, die von unsagbaren Freveln zu Boden gedrückt werden. Wie sehr in dieser Entgegensetzung die Haltung von Shakespeares reifen Tra-

gödien vorweggenommen wird, ist mannigfach ausgeführt worden. Der charakteristische Unterschied ist jedoch, daß diese beiden Welten, die der übermenschlichen Täter im Bereiche der Sinnlichkeit und die der übermenschlich Leidenden im Bereiche der Seele, nicht in lebendige Beziehung gesetzt sind, sondern unverbunden nebeneinander lagern, wie dies schon in Kyds «Spanischer Tragödie» und seinem Urhamlet der Fall war. Der erste, zweite und fünfte Akt des «Titus Andronicus» gehört der Tat-, der dritte und vierte der Seelenhandlung; die Seelenhandlung wird zwar von den Tatereignissen hervorgerufen, wirkt aber keineswegs auf sie zurück. Der dritte und vierte Akt umfaßt jene berühmte Wartezeit zwischen Verbrechen und Sühne, das zweckhaft-sinnvolle Handeln ist versagt, die erregte Seelenstimmung aber macht sich Luft in zwecklosen und dennoch unvermeidlichen Ausbrüchen, die nur den Gegner aufregen und warnen, im symbolischen Handeln: das Pfeilschießen an die Götter, die Übersendung der Waffen mit anzüglichen Inschriften an die Tamorasöhne, der Brief an den Kaiser.

Mit dem ersten Teile «Heinrichs VI.» treten wir in einen anderen Bereich. Der steile Gegensatz der beiden Welten sinkt zusammen und glättet sich zum Flächenstil der dramatisierten Chronik. Noch ragt die Gestalt Talbots, an den Marloweschen Eroberertyp gemahnend, daraus empor, aber sie spielt nicht mehr die entscheidende Rolle. Das Bild des Lebens entrollt sich in die Breite. Die dämonische Berechnung des Aaron und der Tamora wird ersetzt durch den klaren und freien Instinkt des Mannes, den Naturtrieb der Kampflust, des Ehrgeizes und des Machtverlangens. Keine metaphysischen Fragen mehr wie im «Titus Andronicus», warum die Götter solches Unheil verhängen, kein wühlender Seelenschmerz; das Leben ist geeinigt in sich, das Schicksal wird hingenommen, wie es fällt. Jetzt findet sich Shakespeare zurück zu seinem eigensten Wesen: zur Naturverbundenheit des ungespaltenen Menschen, zur Naturgeistigkeit, die alles Seelische in das Sinnlich-Naturhafte einbezieht oder es fest und untrennbar daran anschließt.

Die beiden ersten Teile «Heinrichs VI.» mit ihrer Naturwerdung und Leidenschaftsgestaltung der Geschichte, das Epos «Venus und Adonis» mit seiner üppig schwellenden Sinnlichkeit, die beiden ersten Lustspielversuche, «Die Komödie der Irrungen» und «Die beiden Edelleute von Verona», bilden eine Gruppe der Jahre 1590 bis 1592, die von dem gleichen Grundzuge der Sinnenhaftigkeit und Natürlichkeit getragen wird. Der zweite Teil «Heinrichs VI.»

bildet den Höhepunkt: höchste Naturwerdung geschichtlichen Lebens, stärkster Sturm der Leidenschaft, reichste Entfaltung der Shakespeareschen Dramensprache in weitgespannter Entladung und gefüllter Sinnfälligkeit. Der dritte Akt, der Aufruhr um den toten Gloster, ist die bedeutendste Leistung des jungen Dichters.

Mit dem dritten Teile «Heinrichs VI.» wandelt sich leise das Bild. Schon am Ende des zweiten Teiles leuchtete es düster auf mit einer Stimmung des Weltunterganges, als der junge Clifford an der Leiche seines im inneren Zwist erschlagenen greisen Vaters klagt und Rache schwört. Immer wilder führt der Adelskampf in Greuel und Unnatur hinein. Sohn erschlägt den Vater, Vater erschlägt den Sohn, tückische Vergeltung, Folter und Qual erreicht den bezwungenen Gegner, der Krieg entartet und nun steigt langsam, immer furchtbarer und eindrucksvoller, das verzerrte Antlitz Richards III. über den Kämpfenden empor. Im nächsten Stück, der Tragödie seines Namens, beherrscht er die Szene. Richard III. ist der Ausgestoßene der Natur, der mit dem Fluch der Entstellung Gezeichnete, nicht ein einheitlicher, sondern ein gespaltener Mensch, in dem die Glut eines großen Königswillens und Herrscherverlangens mit den so ganz anders gearteten Bedingungen seines Schicksals kämpft. Frauenliebe ist ihm durch sein verkrüppeltes Äußeres versagt, die Krone ist durch überliefertes Gesetz anderen zugehörig — er ist kein Glücklicher, dem alles zufällt, der seinem Triebe ruhig folgen darf, er muß erobern, muß sinnen, Ränke schmieden, berechnend den Gegner zu Fall bringen, Untat auf Untat häufen. Zum zweiten Male, und nun in voller Größe, mißt sich Shakespeare mit Marlowe — Kyd bleibt jetzt ganz beiseite — und steigt ebenbürtig neben ihm empor. Wieder ist eine Periode, in der das Mehr-als-Sinnliche bei Shakespeare herrscht; war es beim «Titus Andronicus» das Gedanken- und mehr noch das Seelenhafte, so ist es jetzt das Gedankenhafte allein. Zu «Richard III.» gesellt sich das Versepos «Lucretia», das im Gegensatz zum leidenschaftlich-sinnlichen Naturtrieb der Venus die Zerrissenheit des Tarquinius zwischen Verlangen und Gewissen, ein Wägen und Paktieren der Überlegung zum Gegenstande nimmt, und «Verlorene Liebesmüh», jenes Lustspiel, das die Auseinandersetzung mit dem dritten großen Vorgänger, mit Lyly enthält. «Verlorene Liebesmüh» ist als Kunstwerk völlig mißlungen und ungenießbar, als Lehrstück für Shakespeares Entwicklung ist es unschätzbar gewesen, da in ihm sich der Dichter die Herrschaft über jene typisch spätrenaissance-

cistische, geistvoll-antithetische Form der aristokratischen Sprache erobert und diesen unentbehrlichen Bestandteil glänzender Sinnen-gestaltung im Spätrenaissancesinn in seine ererbte germanische Naturgeistigkeit eingefügt hat.

Und abermals wendet sich der Weg der Entwicklung. «Die Zähmung der Widerspenstigen» bereitet die Epoche höchster und harmonischer Gestaltung des Naturhaften vor, als deren ewige Zeugnisse «Sommernachtstraum» und «Romeo und Julia» vor uns stehen. «Romeo und Julia» ist die Geschichte einer ganz trieb-sicheren Liebe; ganz zu Unrecht hat man vom moralischen Stand-punkte die Plötzlichkeit des Sichfindens bemängelt. Hier ist die höchste sinnlich-geistige Natureinheit, die innigste Verbundenheit von Sinnen und Seele, und hier vollzieht sich in vollendetem Maße das, was den Renaissance-Shakespeare auszeichnet: daß er die europäische Renaissancegesinnung durch die starke Lebensnähe und den naturhaften Wirklichkeitssinn englisch-germanischer Herkunft zu neuem glanzvollen Leben erweckt, daß er diesen seinen germani-schen Naturglauben, den Glauben an Wahrheit, Festigkeit und Einheit des Seins, durchdringt und vermählt mit jener Renaissance-gesinnung, welche äußere Schönheit als den Ausdruck innerer Voll-kommenheit und Wahrheit faßt. Mit instinktsicherem Augenblicks-schlage dringt den Liebenden aus ihrem Schönheitsanblick die Ge-wißheit der inneren Herrlichkeit entgegen und treibt sie in Liebe einander zu. Hier ist die verklärteste Gestaltung des im Sinnen-haften eingeschlossenen Seelischen.

«König Johann» zeigt schon wieder leise Züge des Wandels. Man denke an Fauconbridges Vergänglichkeitsbetrachtungen an des kleinen Arthurs Leiche. Im «Kaufmann von Venedig» begegnen bereits stärkere Anzeichen: die unerklärliche Schwermut des An-tonio, das Kästchenmotiv von Wahrheit und Schein und anderes mehr. «Richard II.» dringt tief in die Befreiung des Seelenhaften hinein. Tragödie des Abschiedes von der Macht, Zusammenbruch der äußeren Herrlichkeit, Erkenntnis von Vergänglichkeit, von Schein und Wandelhaftigkeit der Dinge. Und wie im «Titus An-dronicus», wie in den Kydschen Tragödien macht sich die erregte Seelenstimmung in symbolischem Reden und Handeln Raum: in den wunderbaren Gleichnisworten wie vom Eimer, der auf- und niedersteigt, in der Zertrümmerung des Spiegels usw. Aber be-zeichnend ist es auch hier, daß die Ereignis- und die Seelenwelt, aus welchen beiden sich die Handlung dieses Dramas zusammen-

setzt, genau geschieden nebeneinander liegen und sich nicht durchdringen oder beeinflussen. Gerade in diesem unverbundenen Nebeneinanderlagern beruhen ja die künstlerischen Mängel dieser im Seelenhaften so wunderbar ergreifenden Historie, welche die letzte und entscheidende Auseinandersetzung mit dem nun toten Marlowe, den endgültigen Sieg über ihn bedeutet — wie lange hat diese Auseinandersetzung gedauert!

Und wieder wogt das reine Seelenhafte zurück und gibt zum letzten Male der einheitlichen Naturgeistigkeit Raum. Die beiden Teile «Heinrichs IV.», «Heinrich V.» und «Die Lustigen Weiber von Windsor» bilden eine neue Gruppe dieses Charakters. «Heinrich V.», um das Hauptbeispiel zu kennzeichnen, malt Shakespeares männliches Persönlichkeitsideal und zugleich sein staatliches Ideal in der Einheit von König, Adel und Bürgertum, das stoßkräftig geeinte und dadurch unbesiegbare England im Kampfe gegen den äußeren Feind. Nie haben Shakespeares Naturideale einen klareren und entschiedeneren Ausdruck gefunden. Und dann kommt die letzte Umkehr dieser Epoche. Die letzten Lustspiele «Viel Lärm um nichts», «Wie es Euch gefällt», «Was ihr wollt»: ein wunderbarer Herbst der Renaissancegesinnung, ein stilles und berauschendes Sterben, eine Abendglut mit immer neuen und reicheren und wechselnden Farben. Inmitten des glanzvollen Lebens, mehr als je mit ihm verbunden und in lebendige Beziehung gesetzt, dringen die Töne des Zweifels und der Weltabkehr, der Scheinerkenntnis und Vergänglichkeitsstimmung hervor: Jacques' melancholische Reden, Touchstones weise Narrenworte, das Regenlied und anderes mehr. In «Was ihr wollt» steht die Entlarvung des scheinheiligen Puritaners Malvolio mit im Mittelpunkte, und hier ist die Handlung der Entdeckung des Scheines bereits klar mit dem übrigen verbunden — wir stehen am Beginne der neuen Periode, der Tragödienzeit.

Deutlich tritt wohl auch in dieser gedrängten Übersicht hervor, wie in Shakespeares erster Periode ein Wechsel herrscht, ein Auf- und Niederfluten der Stimmungen, wobei aus der geschlossenen Einheit der Naturgeistigkeit immer wieder die Elemente des Gedankenhaften und der Seele sich zu befreien und zu selbständiger Herrschaft zu gelangen streben. Vielleicht ist diese sinnlich-geistige Natureinheit und das auf sie gegründete Bild des Renaissancelebens gerade darum zu so glanzvoller Entfaltung gelangt, weil sie immer wieder von Stimmungen anderer Art bedroht und im Wechsel ab-

gelöst wurden. Das ist das typische Bild des Shakespeares der ersten Periode. Dieses Bild aber ist eine bezeichnende Sonderform der sich auflösenden Renaissance. Jene Anschauung Wölfflins und Riegls, welche den Barock bis tief in das 16. Jahrhundert zurückrückt, findet heute ja kaum noch Anhänger mehr. Was hier als Barock mißverstanden wird, ist in Wahrheit — und es handelt sich hier um mehr als bloße Namen, es handelt sich um grundsätzliche Klärung geistesgeschichtlicher Entwicklungslinien — die Spätzeit der Renaissance, worin die harmonische und geschlossene Einheitsform und der feste Seinsglaube dieser Bewegung immer mehr erschüttert, umgebildet und bereichert wird durch Elemente der Bewegung, der subjektivistischen Aufgeregtheit, des optischen Scheines und der Vergänglichkeitsstimmung. Aber immer noch, solange im allgemeinen dieses 16. Jahrhundert währt, bleibt Harmonie, Individualität, plastisch geschlossene Einheit als ein Beherrschendes bestehen und läßt die nach Befreiung strebenden, mehr als sinnhaften Elemente nicht völlig von sich los. Und solange dies ist, sind wir berechtigt, von Renaissance zu reden. Immer noch bleibt dann eine Sonderung bestehen, und diese klassisch-renaissancehafte Gliederung ist es ja auch, die wir bei Shakespeare fanden, selbst in so tief seelenhaften Stücken wie im «Titus Andronicus» und in «Richard II.»: Handlungs- und Seelenwelt liegen flächenhaft gesondert nebeneinander, sie durchdringen sich nicht zum seelischen Tiefraum, zur verschmolzenen Einheit, wie es dem 17. Jahrhundert, dem Barock, entspricht und wie wir sie in Shakespeares zweiter Periode wiederfinden.

Nur mit Zurückhaltung wird hier, nicht von den Begriffen, sondern von den lebendigen Geisteseinheiten Renaissance und Barock in bezug auf Shakespeare gesprochen. Nicht um Gleichsetzungen handelt es sich hier. Sonderformen der Entwicklung sollten in Shakespeares Geistesgange aufgezeigt werden. Aber man hat das Recht, von diesen Sonderformen Beziehungen herzustellen zu den umfassenderen Geistesbegriffen der Zeitalter, wofern man sich des individuellen und ganz in sich begründeten Charakters jener Sonderformen bewußt bleibt.

III.

Wir kommen zu einem zweiten Punkt. Seelische Regungen, so stellten wir fest, laufen Sturm gegen die Gestaltung der festen sinnlich-geistigen Natureinheit in Shakespeares Werk; sie laufen

Sturm nicht nur gegen die Gestaltung, sondern auch gegen die Ideale, die solcher Gestaltung zugrunde liegen.

Es gibt Ideale Shakespeares. Es gibt ein Ideal der männlichen Persönlichkeit, es gibt ein Ideal der weiblichen Vollendung, es gibt ein Ideal der staatlichen Gemeinschaft und darüber hinaus noch eins, das sich auf die Ordnung der gesamten Menschenwelt erstreckt. Es gibt einen Ordnungsgedanken und einen Festigkeits- und Treueglauben in Shakespeare, aus dem allein der Adel und die Tiefe, die Wahrheit und der Glaube dieser Persönlichkeit zu erkennen ist.

Der Adel und die Tiefe: man ist berechtigt, ja man ist verpflichtet, Shakespeare den größten Adel der Seele und die tiefste Wahrheit der Lebensauffassung, ein Treueverlangen edler Art und einen angeborenen Abscheu vor dem Schein, der Untreue und Unzuverlässigkeit zuzuerkennen. Shakespeare wird nur von dem erkannt werden, der ihn als einen der edelsten und zartesten Geister der Menschheitsentwicklung zu würdigen weiß.

Das männliche Persönlichkeitsideal finden wir im Bastard Faulconbridge, im Heinrich Heisporn, am untadeligsten und vergeistigtsten aber in Heinrich V., wie uns erst kürzlich durch Schücking eindringlich nahegebracht worden ist. Sinnliche Frische, Lebensheiterkeit und Weltbeherrschung, ein ungebrochener und naturhaft zielsicherer Instinkt, Tapferkeit, Treue, Kameradschaftlichkeit und Kampfgeist — das sind die richtunggebenden Züge dieses Typus. Noch in der Tragödienzeit bleibt dieses Idealbild bestehen, über Hamlets zerstörter Seele steigt es auf, noch vergeistigter und umfassender, da nun dem Ideal die Wirklichkeit unter den Füßen weggezogen worden ist. Wenn wir Hamlets seelischen Bruch aus dem Auge lassen, dann bleibt: ein vollendeter Fechter, ein kühner Kämpfer — man denke an das Piratengefecht —, ein Spiegel höfischer Art, eine herrliche Erscheinung im Äußeren und ein glänzendes Geistenspiel des Witzes und der Ironie, eine Meisterschaft der Rede und eine durchdringende Schärfe der Erkenntnis — nur ohne das Eine, das Wichtigste, ohne die Sicherheit des Instinktes, ein Mensch, zerspalten zwischen den Reichen der Wirklichkeit und der Seele. Das männliche Ideal Shakespeares heißt in sich beruhende Persönlichkeit, innere Einheit des Mannes, fester Wille, der das Schicksal in Besonnenheit hinzunehmen, aber auch in Kraft und Klarheit zu gestalten weiß — wie Horatio es nach Hamlets Worten darstellt:

Gesegnet,
 Wes Blut und Urteil sich so gut vermischt,
 Daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient,
 Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
 Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
 Nicht macht zum Sklaven . . .

Das weibliche Ideal ist dem männlichen in wesentlichen Zügen verwandt. Auch hier ist es sinnliche Frische und fester Lebenssinn, Klugheit und Klarheit, aber dazu — über das Männliche hinaus — die innigste Vermählung von äußerer Anmut, Wehrhaftigkeit des Geistes und Treue und Keuschheit des Herzens. Diese Mädchen scheuen vor nichts zurück, gegen alle Anzüglichkeiten sind ihnen die Waffen des Witzes bereit, lachend und spöttisch wissen sie sich gegen unbequeme Freier zu wehren; sie lösen, wie die Porzia im «Kaufmann von Venedig», die Knoten auf, die dem Manne unlösbar scheinen, aber bei alledem waltet in ihnen die entzückendste Anmut und Frische der Herzensgefühle, und ein treutapferer Sinn folgt dem einmal erwählten Manne in Not und Gefahren, selbst, wie bei der Rosalinde aus «Wie es Euch gefällt», in den wilden Ardennerwald. Auch in ihnen ist jenes «Errötend lachen», die Vereinigung von Sinnlichkeit und Sitte, welche Keller in seinem «Sinngedicht» um einige Schattierungen moderner und bewußter als Ideal des Weibes aufgestellt hat.

Wenn man aber die Gesamtheit des Shakespeareschen Menschenideals ins Auge fassen will, so lese man die Worte des 105. Sonetts:

Schon, gutig, treu, die wohnten oft allein,
 Jetzt kehrten diese drei bei einem ein.

Fair, kind and true — das ist die höchste Vereinigung äußerer und innerer Vorzüge, eine Entsprechung des Äußeren und Inneren, denn «*kind*» straft das «*fair*» nicht Lügen, und so ist «*true*», ist Naturwahrheit das Kennzeichen des idealen Jünglings, dem die Liebe des Sonettendichters gehört.

Und aus diesem Ideal sinnlich-geistiger Einheit wird auch die Weltanschauung des Puritaners Malvolio in «Was ihr wollt» gerichtet: «Meinst du, weil du tugendhaft bist, so solle es keinen Kuchen und keinen Wein mehr geben?» Das heißt: meinst du, daß Äußeres und Inneres nicht zusammengehören darf, daß man nicht weltzugewandt-sinnenhaft und zugleich innerlich treu und redlich und zuverlässig sein kann? So verteidigen sich auch die «Lustigen Weiber von Windsor»: «*Wives may be merry and yet honest too.*»

Fröhlich und tugendhaft! Aus solcher Anschauung wendet sich Shakespeare gegen den Puritanismus, der in modernem Sinne Äußeres und Inneres entgegensetzt und der renaissancehaften Sinneneinheit Altenglands den Todesstoß versetzen sollte.

Und nun das Ideal staatlicher Gemeinschaft. Auch hier heißt es: Einheit, gegliederte Einheit in naturbegründeter Abstufung. Der Staat ist ein natürlicher Organismus, zusammenstrebend in der Einheit von König und Adel, höherem und niederem Bürgertum, jeder am angewiesenen Platz, auf seiner zugeordneten Stufe, alle Teile zusammenwirkend zum Ganzen. Diese Staatsanschauung Shakespeares fordert eine aristokratische Spitze; es ist ihr selbstverständlich, daß die Herrschaft den durch Geburt, aber auch durch Kraft und Geist höher Gestellten gebührt; es ist ihr ein lächerlicher Gedanke, daß das werktätige Volk, der rohe Haufe einen Anteil an der Herrschaft verlangen könnte. Aber diese naturhafte Aristokratengesinnung ist ganz etwas anderes als der unnatürliche, unorganische Absolutismus des 17. Jahrhunderts; sie fordert Herrschaft des Aristokraten, doch nicht gegen, sondern für das Volk und im Sinne der Gesamtheit, ein verantwortungsvolles und repräsentatives Regieren. In «Ende gut, alles gut» wird der Idealtyp des Hofmannes gezeichnet, zusammengesetzt aus «*wit*» und «*honour*», aus Lebensklugheit und Ehrenhaftigkeit und der ferneren Eigenschaft «gütig gegen das Volk». Auch im «Sommernachts Traum» bemerken wir ein ähnliches; hier finden wir jene Abstufung, indem Fürst, höheres Bürgertum und Handwerkerschaft jeder auf seine Weise zum Feste beitragen und ihre verschiedenen Sphären sich zusammenschließen; hier ist auch jene Gütigkeit, das freundliche Verstehen des Volkes, auch wo es nichts leisten kann und sich bei allem guten Willen lächerlich macht. In solchem Sinne ladet der Herzog Theseus die schauspielernden Handwerker trotz der zarten Abmahnungen Hippolytas vor seine Gegenwart:

Was sie versehen, ihnen nachzusehen
Sei unsre Lust. Was armer, will'ger Eifer
Zu leisten nicht vermag, schatz' edle Rücksicht
Nach dem Vermögen nur, nicht nach dem Wert.

Man soll nicht so viel von dem Aristokratismus Shakespeares in einem tadelnden und begrenzenden Sinne reden. Nicht Rechte nur fordert er für seine zum Herrschen Bestimmten; er setzt auch Pflichten im schärfsten Sinne. Edle Rücksicht, gütiges Verstehen, verantwortungsvolles Handeln zum Nutzen und zur

Förderung des Volkes gehört urnotwendig zum Bilde seines Aristokratentums.

In «Heinrich V.» hat Shakespeare wie sein Ideal der männlichen Persönlichkeit, so auch sein Ideal des Staates gestaltet. Das geeinte England im Kampfe gegen Frankreich, König und Adel und Bürger vereint, jeder an seinem Platze tätig und alle beflügelt von einer im Grunde durchaus idealen, in der Erscheinung freilich mit vielen realistischen Zügen durchsetzten Vaterlandsliebe — hier beschönigt Shakespeares Naturwahrheitssinn nichts und läßt uns an manche Eigenerlebnisse des Weltkrieges zurückdenken. In «Heinrich V.» tritt uns das Ideal gestaltet entgegen; ausgesprochen, formuliert wird es später, wird es erst, als die innere Möglichkeit solcher Gestaltung vorüber war und nur ein Ideal der Sehnsucht noch blieb. Da verkündet, gegen das Ende der pessimistischen Periode hin, Ulysses in «Troilus und Cressida» einen Ordnungsgedanken, der aus dem geordneten Wesen der gesamten Welt das Wesen der Gemeinschaft ableitet. So hatte schon Luciane in der «Komödie der Irrungen» ihrer eifersüchtigen Schwester geantwortet, daß auch in der Natur Unterordnung und genau bestimmte Zugehörigkeit walte. Ulysses aber weist auf die geregelte Bahn der Planeten hin und verkündet, daß ohne Abstufung (*degree*), ohne Unter- und Zuordnung, ohne Gliederung und Sonderung das Chaos hereinbräche und die Welt in schauernden Zuckungen verschlänge. Der Ordnungsgedanke steht im Mittelpunkt von Shakespeares Lebensanschauung; er ist die eigenste Geburt seines Natursinns.

Und so, in fester Ordnung und klarer Einheit, schaut der Shakespeare der ersten Periode die gesamte Welt, möchte der Shakespeare späterer Tage sie schauen. Alles in ihm ist ein Glaube an Wahrheit und Treue, an die einheitliche Sinnengeistigkeit des Lebens, an die Entsprechung des Äußeren und des Inneren. Elemente der Innerlichkeit mögen sich in gewissem Maße von den Hüllen lösen und umherkreisen, aber sie müssen wieder zurückkehren, die beherrschende Einheitlichkeit darf nicht angetastet werden. Würde sie es, so zerbräche die Welt.

Sie wird es, und die Welt zerbricht. Um 1600 vollzieht sich der Wandel in Shakespeares Seele, der alle seine Ideale zu Boden wirft und das klare und feste Sein in wilden Brüchen aufreißen läßt. Nun erkennt Shakespeare, daß die Welt nicht einheitlich ist, wie er in seinem ruhigen Natursinn meinte, daß sie ein Doppelleben

führt, daß hinter den Hüllen, den Larven und Masken der Sinnlichkeit sich ein neuer Raum öffnet und ein weites und unabsehbares Reich seine Herrschaft führt: das Reich der Seele und des Gedankens. Wirklichkeit und Seele sind nicht eins und zusammengehörig, sondern zweierlei, und alles Geschehen folgt nicht aus der Eintracht, sondern aus der Zwietracht dieser beiden.

Das Ideal der männlichen Persönlichkeit zerfällt. In Menschen wie Hamlet und Macbeth wird die feste Instinktsicherheit gebrochen, ein Doppeltrieb tritt an ihre Stelle, dessen einer Zweig auf die Welt, auf Tat und Wirken gerichtet ist, der andere aber seinen Blick in die dunklen Gefilde der Seele wendet, durch die Hüllen ironisch hindurchschaut und die Anforderungen eines zweckhaft-weltlichen Handelns nicht mehr klar und folgerecht zu erfüllen vermag. Ein Teil des Menschen ist hinausgewachsen über das rein Sinnenhafte. Man glaube hier nicht an «des Gedankens Blässe» («Hamlet» III 1) oder an jenes «Zaudern aus moralischen Bedenken» bei Macbeth — schon Schücking hat in seinen bedeutsamen «Charakterproblemen bei Shakespeare» darauf hingewiesen, daß dieses moralische Zaudern bei Macbeth in Wahrheit nirgends zu bemerken ist. Was das zweckhafte Handeln hemmt und stört, ist nicht verstandesgemäße Überlegung oder moralischer Skrupel, ist nicht leidenschaftslos, vielmehr starke, oft stärkste Leidenschaft, nur aus anderen, aus tieferen Bezirken heraus, ist Geist, aber lebendiger Geist, aufrauschende Seelenflut von Visionen und bewegten Bildern, doch nicht rationaler Gedanke. Wenn Hamlet den betenden König verschont, so ist das nicht «Bedenken», zaudernde «Überlegung»; es ist der Kampf zweier affektbetonten Vorstellungsbilder, von denen das stärkere siegt. Das Bild der Wirklichkeit, des zur Tat bereiten Augenblickes unterliegt. Ein anderes Mal, sagt Hamlet,

Wenn er berauscht ist, schlafend, in der Wut,
In seines Betts blutschanderischen Freuden,
Beim Würfeln, Fluchen oder anderm Tun,
Das keine Spur des Heiles an sich hat,
Dann stoß ihn nieder, daß gen Himmel er
Die Fersen bäumen mag und seine Seele
So schwarz und so verdammt sei wie die Holle,
Wohin er fährt.

Dies Zukunftsbild in seiner leidenschaftlichen Bewegtheit und Übersteigerung erweist sich stärker als die Gegenwart. Die Wirklichkeit wird entwertet durch den Geist: das ist das Verhängnis des Hamlet-Charakters, in dem die sinnlich-geistige Natureinheit

auseinandergerissen ist zugunsten eines Zwiespalts, dem keine Lösung beschieden sein kann.

Das weibliche Ideal zersetzt sich auf eine andere Art, aber in grundsätzlich gleichgerichtetem Sinne. Jene prachtvoll lachenden Mädchengestalten der renaissancehaften Lustspiele, jene Vereinigung von Schönheit, Herzensgüte und geistiger Wehrhaftigkeit treffen wir nach 1600 nicht mehr an. Da stehen auf der einen Seite die Ophelia, Desdemona, Cordelia, mit Schönheit und Güte ausgerüstet wie ihre älteren Schwestern; aber die Güte hat einen verinnerlichten Zug, und was ihnen fehlt, ist der lebenskluge Sinn und die frische Wehrhaftigkeit. Hilflos gehen sie unter. Ophelia versinkt in den fürchterlichen Brüchen des Seins, die in und um Hamlet aufreißen; Desdemona hat keine Mittel der Gegenwehr gegen die Eifersucht ihres Gatten, keine Ahnung und Gegenmine gegen die Intrigen Jagos. Cordelia aber, diese ganz innerliche Gestalt, scheut vor dem Aussprechen zurück:

Ich Unglucksel'ge! Ich kann nicht mein Herz
Auf meine Lippen heben.

Das konnten die Mädchengestalten der Renaissancelustspiele, für die es einen Widerstreit zwischen Innerem und Äußerem nicht gab, die freilich auch nicht vor eine so plumpe Entscheidung, in einen so jähen Zwiespalt dieser beiden Mächte hineingestellt wurden.

Auf der anderen Seite der weiblichen Verkörperungen stehen nun die Regan, Goneril, Cleopatra, auch Lady Macbeth — Schönheit und Wehrhaftigkeit, aber keine Güte und Herzensreinheit. Am furchtbarsten Cleopatra: höchste Anmut, lebendigster Geisteszauber, aber Untreue, Wankelmüt, Gier, Raffes und Umherschauen und Locken des Weibes, das den trotz aller Fehler herrlichen Helden, den letzten Römer Antonius in den Untergang stößt.

Der Staat gerät ins Wanken. Hier hat Shakespeare seines Vaterlandes geschont, er hat keine englischen Historien mehr geschrieben, auf die seine neue Gesinnung hätte einwirken müssen: die Römertragödie «Coriolanus» und die tragische Komödie «Troilus und Cressida» zeigen seine Anschauungen vom hereinbrechenden Chaos. Im «Coriolanus» wird der natürliche Zusammenhang zwischen Individuum und Masse, zwischen Aristokratentum und Volk gelöst. In dieser Lösung des organischen Einheitsverhältnisses muß sich das große Individuum in eine krankhafte Übersteigerung versetzen, die selbst sein angeborenes größeres Recht nicht mehr Recht sein läßt. Das Volk aber wird wahnsinnig, eine gärende

und schäumende Masse, aller Vernunft und allen Anspruches verlustig. Um 1591 hatte sich Shakespeare im zweiten Teile «Heinrichs VI.» bei der Schilderung des Jack-Cade-Aufstandes über die Masse lustig gemacht, die nach Herrschaft verlangte; der stinkende Atem des Proletariers war ein Witz gewesen. Schon im «Julius Cäsar» wird es mit diesem ekelhaften Merkmal der Masse Ernst; im «Coriolanus» wird es Anlaß wilden Hasses, Sinnbild tiefster Unzusammengehörigkeit und Abstoßung. Der Schilderer des Jack-Cade-Aufstandes schaut lächelnd auf ein Volk herab, das den Szepter führen will; der Zeitgenosse der Stuart-Zeit, des radikalen Puritanismus und seiner demokratischen Ideale, sieht sich gezwungen, die Dinge ernst zu nehmen, und seine eingeborene Staatsanschauung empört sich gegen einen Zustand der Unnatürlichkeit, der Aufhebung des naturbegründeten Stufenbaues. Die tragische Katastrophe aber im «Coriolanus» besteht darin, daß der aus dem organischen Zusammenhange gelöste Einzelmensch zuletzt nicht mehr gegen den anderen Teil, die Masse, kämpft, daß er vielmehr im Begriffe ist, das Ganze zu vernichten. Coriolanus kommt zu dieser Einsicht und zieht sich, durch die Reden seiner Mutter und die Bitten seiner Gattin überwunden, vor der Idee der ganzen und ungeteilten Gemeinschaft zurück. Es ist das Tragische: nicht die blinde Masse, sondern der verantwortungsvolle Einzelmensch muß die Stühne zahlen, wenn der Zustand der Einheit vernichtet, wenn der Gedanke der Ordnung aufgehoben wird.

So stürzen alle Ideale Shakespeares zu Boden. Wenn in seiner ersten, spätrenaissancehaft bestimmten Periode die sinnlich-geistige Natureinheit noch beherrschend im Mittelpunkt stand und nur in Perioden, in auf- und abflutenden Stimmungen von dem Befreiungstreben der eingeschlossenen seelischen Elemente angegriffen wurde, so ist in der Tragödienzeit dieser Angriffs- und Zerstörungstrieb zum vollen Siege gelangt. Die sinnlich-geistige Natureinheit ist zersprengt in die polaren Bestandteile von Sinnlichkeit und Geist, von Wirklichkeit und Seele, von Äußerem und Innerem. Die Welt ist doppelt geworden, äußerer Schein und innere Wahrheit decken sich nicht mehr. «Othello», «Lear», «Timon» sind Tragödien der Verblendung, wo der Held sich dieser Doppelheit nicht bewußt wird, wo er dem äußeren Schein traut und die Unzulänglichkeit seines Weltwissens mit dem Untergange oder der Verzweiflung zahlen muß. Nun waltet nicht mehr jene flächenhafte Nebeneinanderlagerung sinnenhafter und seelenhafter Elemente wie im

«Titus Andronicus» und «Richard II.»; jetzt ist verschmolzene Einheit, lebendiger Widerstreit, der in alle Tiefen der Welt hineindringt und ihren wesenhaften Zwiespalt offenbart. Jetzt erreicht Shakespeares Dichtung, über die sinnliche Beschränkung und naiv-einheitliche Enge der Renaissanceperiode hinaus, eine metaphysische Weite und Hintergründigkeit, die das Letzte und Tiefste des Menschenherzens im Erdenschicksal offenbart. Jetzt wird Shakespeares Dichtung höchste Synthese von Mittelalter und Renaissance, jetzt bannt sie jene mittelalterlich-abstrakte, in den Moralitäten vorgeführte Erkenntnis vom sinnlich-geistigen Doppeltum des Menschen in reicherer und tieferer Form in die vollendete Nachgestaltung irdischen Getriebes hinein; jetzt ist sie, wie höchste Zusammenfassung der Vergangenheit, so Anbruch einer neuen Zeit, erste Verkörperung modernen Seelentums und moderner Zerrissenheit. Sie hat das reifste Wissen um die Welt, die vollendete Erkenntnis ihrer ewig beweglichen Unfaßbarkeit; sie hat zugleich das lebhafteste Gefühl der Schönheit, des Glanzes und der Kraft ihrer äußeren Erscheinung — aus diesem Doppeltum des künstlerischen Gefühles strömt die Universalität einer Dichtung, die nie ihresgleichen finden sollte.

Will man aber wissen, warum Shakespeare dieses Erlebnis des Zerfalls in einem so furchtbaren und erschütternden Maße in sich bergen mußte, so bedenke man, woher er kam: aus seiner Stratfordor Naturzeit, aus den Renaissanceidealen eines geschlossenen Seins. Wer den Zwiespalt vorfindet, mag ihn hinnehmen, mag sich im Pessimismus gefallen, mag das Doppeltum als ein Gegebenes betrachten. Ein Gryphius verzehrt sich in wehmütigen Betrachtungen. In Shakespeares Seele aber vollzog sich der Übergang der Zeiten mit tiefster Wucht und Stärke: in ihm selbst wurde die Natureinheit zersprengt, in ihm selbst zerbrachen seine Ideale, stürzte das Gebäude einer schönen und wunderbaren Welt zusammen, riß ein Leid der Seele auf, die alles vergehen sehen mußte, was ihr lieb und teuer war, was sie als wesentlich und unumgänglich betrachtet hatte. Über Shakespeares Tragödienzeit schwebt das Bewußtsein verschwundenen Glanzes und zertrümmerter Ideale. Alle Brüche mußten doppelt schmerzen, da das Bewußtsein idealer Natureinheit lebendig blieb und den schmerzhaften Widerstreit von Wirklichkeit und Sehnsucht vor Augen rief. Daß in Shakespeares eigener Seele die germanisch-renaissancehafte Natureinheit in das Erlebnis des Zwiespaltes mündete, hat diesem Erlebnis seine

Stärke und weltentiefte Fruchtbarkeit geschenkt, ist uns ein Quell ewiger Dichtung geworden, seinem Träger aber, niemand kann es bezweifeln, ein zehrendes Leid des Geistes, vielleicht sogar — angesichts von «Troilus und Cressida» und «Timon» müssen wir uns ernsthaft diese Frage vorlegen — ein zeitweiser Unglaube an den vernunftvollen Sinn des menschlichen Treibens. Im «Lear», «Macbeth», «Antonius» und «Coriolanus» weitet sich die Bewegung der Welt in solchem Maße, daß die sinnvolle Gottheit über dem menschlichen Getriebe eben noch sichtbar bleibt; im «Troilus» und «Timon» ist sie kaum noch zu erblicken, und das Chaos der Menschenwelt — nicht der Welt überhaupt — beginnt sich in Wahrheit zu öffnen.

Nur wenige Worte über die Altersdichtung der romantischen Schauspiele, jene dritte, nicht mehr eigentlich wesentliche Stufe im Aufbau des Shakespeareschen Erlebnisses. Diese letzte Stufe gründet über der Zerrissenheit der zweiten ein neues Ideal, sie beruhigt und versöhnt sich. Und wieder heißt dieses Ideal Natur und naturverknüpfte Einheit. Aber es ist nicht mehr jene erste, dem Leben frisch und kraftvoll verbundene, jene als unbedingt Gegebenes betrachtete. Es ist eine zweite, eine wiedergefundene Natur, um mit Schiller zu reden. Was in diesen romantischen Schauspielen lebt, ist die Hoffnung auf ein neues Geschlecht, das in Einheit und Unschuld ein frisches Leben beginnen wird. Nicht mehr in kräftiger Wirklichkeit, in Traum und Ahnung und Sehnsucht wird vom Glücke der Einheit geredet. Weit deutet diese Altersdichtung in die Entwicklung der Menschheit hinein; es sind Rousseausche Töne, die wir zu vernehmen glauben. Ein strahlender Regenbogen des Friedens wölbt sich über dem leidvollen Zwiespalt der Tragödienzeit.

An diesem Punkte sei abgebrochen. Nur mit Zurückhaltung wurde hier auf Zeitalterbegriffe verwiesen, da allzuleicht das Mißverständnis entstehen kann, als solle durch solche Beziehung erklärt werden. Zu behaupten ist freilich, daß die Shakespearesche Entfaltung der ersten Stufe eine Sonderform der späten Renaissance, die der zweiten eine freilich noch viel individueller durchgeführte des 17. Jahrhunderts ist. Ein Hintergrund, ein Ausblick wird damit geöffnet; Shakespeares Entwicklung in ihrer Eigenart und Besonderheit bleibt bestehen. Diese Entwicklung, der Aufbau seines

allgemeinen Erlebnisses ist in sich begründet: wenn man die erste Stufe als Verkörperung eines Ideals sinnlich-geistiger Natureinheit faßt, dieses Einheitsideal aber von Strebungen des Auseinanderweichens und der seelischen Differenzierung bedroht sieht, dann wird die zweite Stufe ohne weiteres als folgerechte Weiterentwicklung verständlich, da in ihr der in Shakespeare von Anbeginn, von der Zeit des «Titus Andronicus» angelegte Zwiespalt zur vollen Auslösung gelangt. Es ist eine Entwicklung eigenster, selbständigster, unabhängigster Art, freilich als Sinnbild und Vorbild umfassender Geistesbewegungen in England wie im gesamten Abendlande. Dennoch muß auch hier darauf hingewiesen werden, daß eine stärkere Beziehung, ja eine Wechselwirkung inniger Art mit weiteren Umgebungen unabweisbar erscheint. Wenn wir Shakespeares Erlebnis der Tragödienzeit als Zerfall und Zersprengung einer sinnlich-geistigen Natureinheit bezeichnen, dann drängt es sich förmlich auf, daß ja die Stuart-Zeit in England ihrerseits die Zertrümmerung der nationalen und religiösen Einheit der Elisabethanischen Periode, daß sie die Zerstörung des naturhaft einheitlichen Altenglands und seine Weiterführung zu differenzierteren Formen, aber auch zu Zerfall und nationalem Widerstreit bedeutet. Das geschlossene England der Elisabeth findet seinen Widerhall in «Heinrich V.»; das in Stuartpartei und Puritanismus, in radikalen Aristokratismus und Demokratismus zerspaltene des 17. Jahrhunderts weist auf die tragische Periode hin. Hier stehen wir vor letzten Einsichten; hier aber versinkt auch der geistesgeschichtliche Zusammenhang in Abgründe, wo keine «Erklärung» mehr möglich ist, wo auch die «Deutung» sich einer Ehrfurcht befleißigen muß, welche die letzte irrationale Tiefenverbindung von Individuum und Gesamtheit von uns fordert.

Aber gerade dann, wenn wir in Ehrfurcht vor letzten Verknüpfungen Halt machen, empfinden wir es, in welchem Maße uns heute eine geistesgeschichtliche Betrachtung Shakespeares nottut. Das Erlebnis Shakespeares muß in seiner allgemeinen Einstellung zu Welt und Menschheit begriffen werden; wir müssen die Ideale verstehen lernen, aus welchen dieser edle und reine, dieser auf Naturwahrheit und Treueverlangen gestellte Geist eine glänzende Welt aufbaute und mit denen sie ihm in ungeheurem Sturze zusammensank — erst wenn wir diese individuellen Werte in das Shakespeare-Bild einfügen, gelingt eine genauere Verdeutlichung, gelangen wir über die im ganzen richtige, im einzelnen

nutzlose Anschauung von Shakespeares lebensnachschaftender Universalkraft hinaus. Die Forschung muß sich dieser hohen Forderungen bewußt bleiben. Ansätze sind da: was in Schückings bereits erwähnten «Charakterproblemen bei Shakespeare», was in Hans Hechts glänzender Festrede auf der Shakespeare-Tagung von 1927 in Weimar ausgesprochen wurde, führt zu tieferer Erkenntnis hin. Die Hauptarbeit muß noch geleistet werden. Vergessen wir niemals, welch hohes Ziel uns gestellt ist: es gilt, den stärksten Lebensgestalter der Menschheitsgeschichte, Shakespeare, das umfassendste und tiefste Drama der Weltliteratur, «Hamlet», den Händen des Dilettantismus zu entreißen durch eine wahrhaft geistesgeschichtliche Herleitung und Darstellung.

Die Dämonologie in Shakespeares «Macbeth»: Die Hexen.

Von

Gregor von Glasenapp, Dorpat¹⁾.

Nicht erst Shakespeares Phantasie hat den weissagenden Weibern in der Geschichte des Macbeth einen Platz eingeräumt (Akt I, Sz. 1 u. Sz. 3; Akt IV, Sz. 1); schon in den Geschichtsquellen, bei Holinshed, Hector Boetius u. a. spielen sie im wesentlichen dieselbe entscheidende Rolle. Nun hielt es die Kirche so: wenn ein Mensch Dinge zustande brachte, die nach ihrer Ansicht das Menschenmögliche überstiegen, und er sich ihr dabei in Demut fügte, so war die Leistung zwar anfangs immer etwas verdächtig, dann aber wurde sie Gottes Hilfe zugeschrieben und man konnte dafür ein Heiliger werden. Hatte man nicht seinen Frieden mit der Kirche gemacht, so stammte die Hilfe vom Teufel und man war eine Hexe. — Zu solchen übermenschlichen Leistungen rechnet man auch das Prophezeien.

Die direkt aus dem Munde jener Frauen kommende Prophezeiung hat im ersten Akte kategorischen Charakter, dagegen ist sie (von orakelnden Erscheinungen — Medien — ausgesprochen) im vierten Akte konditional: vor Macduff wird gewarnt und Macbeths Untergang wird an die Erfüllung gewisser Bedingungen geknüpft, deren Eintreten sich also vermeiden ließ.

Das bewaffnete Haupt sagt: *«Beware Macduff. Beware the thane of Fife.»* — Und das nennt Macbeth: *«Thy good caution.»*

Die noch mächtigere (*more potent*) Erscheinung des blutigen Kindes sagt: *«None of woman born shall harm Macbeth.»* — Das gekrönte Kind sagt: *«Macbeth shall never vanquish'd be, until great Birnam wood to high Dunsinane hill shall come against him.»*

Somit konnte des Königs Untergang erfolgen in dem Falle, 1. daß er sich vor Macduff nicht in acht nahm; 2. daß ein nicht

¹⁾ Fortsetzung zum Aufsatz in Band 61.

vom Weibe Geborener ihn angriff; 3. falls der Birnam Wald gegen die Feste Dunsinan vorrückte. — Dem vorzubeugen, war seinem freien Willen überlassen.

Im ersten Akt war der Gruß der ersten Hexe keine Prophezeiung (*thane of Glamis*); den Gruß der zweiten mußte Macbeth für eine solche halten; denn er wußte damals nicht, daß der König beschlossen hatte, ihn zum Thane von Cawdor zu machen; der Gruß der dritten betraf die Zukunft und ging in Erfüllung. Das übrige ging auch in Erfüllung.

Nun steht es fest und wird von niemandem, der sich mit diesem Zweige der Psychologie ernstlich befaßt hat, bezweifelt, daß richtige Prophezeiungen solcher Art nicht selten vorkommen. Wir sind also der Mühe überhoben, durch Anführen beglaubigter Beispiele es nochmals zu beweisen. Weil aber, was wirklich ist, auch möglich sein muß, erwächst dem Philosophen die Pflicht, die allerdings viel schwerer zu erfüllen ist, wenigstens einigermaßen plausibel zu machen, wie, vom Standpunkte einer gewissen geschlossenen Weltanschauung aus, solches möglich ist.

Ein Einwand möge sofort erledigt werden: man sagt mitunter, das Eintreffen der Voraussage sei Zufall; denn wenn von hundert Prophezeiungen jemandes nur eine sich erfüllt, so vergessen die Leute die 99 falschen und machen ihn um der einen richtigen willen zum Propheten. — Der Einwand ist gedankenlos; denn falls nur das Eintreten eines Umstandes geweissagt wurde, der sich ohnedies oft wiederholt («Übermorgen wird schönes Wetter sein»), so mag das auf Zufall beruhen; wird jedoch, wie im «Macbeth», eine Reihe teils sehr seltener, teils beinahe unmöglicher Ereignisse prophezeit, so fordert sie eine Untersuchung für sich allein, unabhängig davon, ob dieselben Hexen sonst tausende falscher Prophezeiungen geliefert haben.

Manches hier zur Erklärung der Hexenszenen Anzuführende habe ich allerdings schon in meiner früheren Abhandlung über «Banquos Geist» vorgebracht; aber damit das, was ich hier zu sagen habe, auch denen verständlich sei, die jenen Artikel nicht kennen, damit es eine größere Tragweite erhalte und zugleich über die Dämonologie andrer Stücke — z. B. des «Julius Cäsar» — Aufschluß gebe, wird hier und da etwas früher Gesagtes, obzwar sehr kurz, rekapituliert werden müssen.

Die Leistung von Holinsheds «seltsamen Frauen» oder von

Shakespeares Hexen bestand darin, daß einem mächtigen, mit dem großbritannischen Königshause verwandten Fürsten seine politische Laufbahn 17 Jahre vor ihrem Abschlusse vorhergesagt wurde. Wenn die Hexen sich dabei (wie auch die Hexe von Endor) gewisser «Erscheinungen» (Medien) bedienen, so gehört das zu den bühnenwirksamen Ausschmückungen und berührt nicht den Kern unsrer Frage.

Was können wir also dazu tun, um Sachen solcher Art, die unleugbar vorkommen, in den Rahmen einer auf Erfahrung gegründeten Gesamtauffassung des Lebens einzuordnen und auf diese Weise einigermaßen begreiflich zu machen?

Schon jeder Mensch, dem das Weltall überhaupt eine Einheit ist, wird zugeben, daß in ihm jeder Punkt, jedes Element, jedes Teilzentrum mit allem andern in der Totalität durch eine lebendige Beziehung verbunden sein muß und daß, wie jede mechanische Bewegung, so auch jede psychische Regung und Willenswirkung, vergleichbar den Kreisen um den ins Wasser geworfenen Stein, sich endlos und ewig fortpflanzen, wie Lucretius Carus es in vielerlei Wendungen ausspricht (z. B. Vers 159, Buch I):

Nam si de nilo fierent, ex omnibu rebus
Omne genus nasci posset, nil semine egeret.

Vers 210:

. . . . neque ad nilum interemat res.

Und so mag auch das Wissen um etwas auf Reisen gehen und wandern. Wodurch aber steht alles mit allem in Verbindung? Durch die Sinneswahrnehmungen, wie unser Bewußtsein bezeugt und der Anblick der Fixsterne exemplifiziert. In der Wahrnehmung aber ist Physisches (was ich wahrnehme) und Psychisches (der Umstand, daß ich wahrnehme) vereinigt. Ferner: allem, was irgend in der Zukunft wird wahrgenommen werden können, allen physikalischen Vorgängen entsprechen irgendwie psychische — vielleicht intuitive oder unanschauliche — Prozesse, so daß das Wort des Spinoza gilt: «*Ordo et connectio rerum idem est ac ordo et connectio idearum*». — Hiermit ist bereits die Möglichkeit des Prophezeiens garantiert: es liegt in der Natur der Dinge und ist nicht ein Wunder.

Allein, an welchen Beispielen zeigen wir jetzt, wie es zustande kommt? Sobald wir unsre Sinnestätigkeiten als ein (ob bewußtes, ob unbewußtes) Wollen auffassen, ist jede Sinneswahrnehmung ein Beispiel dafür. Begriffen werden kann es immer nur als etwas

Gewolltes. Will ich meinen Arm heben und er erhebt sich, so habe ich alles begriffen; erst wenn mein Arm gelähmt ist und sich auf den Willensentschluß nicht erhebt, frage ich: wie kommt es? — Wo (wie man bisweilen von Gott sagt) Wollen und Können zusammenfallen, ist alles begreiflich.

Nun wissen wir auf keine andre Weise als durch die Vermittlung unsrer (augenblicklichen oder früheren) Sinneswahrnehmungen davon, daß irgendwo im Weltlauf etwas passiert ist oder passieren wird. Es hängt also alles davon ab, wieviel oder wenig unsre Sinnesorgane leisten und wie viele von diesen Leistungen wir uns so klar machen, daß sie sich vermöge eines gewissen unanschaulichen Denkprinzips in die bekannten empirischen Erkenntnisformen des Gesichts-, Gehörs-, Temperatur-, Tast-, Geruchs- und Geschmackssinnes einkleiden und dann als Bilder, Vorstellungen, schließlich als Gedanken vor unserm Bewußtsein erscheinen und ausgesprochen werden können.

Nur dieses unter allen ihren Leistungen wird gesicherte Erkenntnis, zu der man zurückzukehren vermag; das übrige bleibt als ein Residuum: Gefühl, Stimmung, Ahnung in uns stecken. — Die Worte und Wendungen jeder Sprache zeigen, wie ein Wahrnehmungssinn den andern interpretiert, und bisweilen bezieht ein und dasselbe Wort sich auf mehr als ein Sinnesgebiet, z. B. «hell», «sauer»; man spricht von weichen und von warmen Farbentönen, von «schreienden» Farben; der Schmerz ist bald stechend, bald schneidend, bald brennend; und jeder von uns versteht, was damit gemeint ist. So können auch die Daten jener selten funktionierenden Wahrnehmungsorgane nicht anders als durch die vermittelnde, gewissermaßen überbrückende Einkleidung in Gesichts-, Gehörs- und Tastvorstellungen, die in Worte umzusetzen die Menschen in einer Million Jahren gelernt haben, zum raum-zeitlichen klaren Bewußtsein gebracht werden. Quintilian sagt (*Institutio oratoria* lib. X), man benenne oft als «Bild» das Gehörte und Gefühlte «*a sensu, qui est certissimus*», nämlich nach dem Gesichtssinne. «Homer», sagt Cicero, «soll blind gewesen sein; aber die Vorgänge, von denen er singt, sieht jetzt unser Auge.» Auch in Steiners «Anthroposophie» handelt es sich um ein nicht weiter erklärbares Überführen dessen, was ein geheimnisvolles inneres Wahrnehmungsorgan vollzieht, in etwas Sichtbares; die Charaktere der Menschen erscheinen als Farben, in die die Personen für den «Hellsehenden» getaucht sind; und somit haben die Gedanken, die sie hegen, eben-

falls Farben. Selbst hierin mag ein Körnchen Wahrheit stecken. — Längst sind ja außer den bekannten fünf Sinnen andere, ihnen koordinierte Wahrnehmungs-Funktionen (und -Organe) entdeckt worden; andere bleiben noch zu entdecken, von denen man nur, wie von den Vitaminen, die Wirkungsweise studiert. Und es ist besser, daß man auch zur Erklärung des Prophezeiens diesen sicheren Weg geht, der an die übrigen, längst feststehenden Tatsachen der Psychologie direkt anknüpft, als daß man neue metaphysische oder physikalische Hypothesen aufstellt. Wie viele Wahrnehmungspotenzen mögen nicht «incognito» in der undifferenzierten Protoplasmazelle umgehen? Manches solches Sinneswerkzeug mag zwar der menschliche Fortschritt schon durch seine Erfindungen, also durch sogenannte Kulturwunder ersetzt haben, und es ist dann, wie manches körperliche Organ, verkümmert und rudimentär geworden; es vermag aber, sobald jemand es wieder an sich entdeckt, von neuem zu funktionieren; und so wenig jemand die Kunst des Schwimmens jemals wieder vergißt, nachdem er sie durch Zufall, als er ins Wasser fiel, gelernt hatte, fast ebensowenig verliert er die Fähigkeit, sich in der Wildnis zu orientieren, im Boden verborgenes Wasser, Petroleum oder Metall rhabdomantisch festzustellen, atmosphärische Vorgänge zu wittern und vorauszusagen. Auch Tieren, besonders Pferden, hat man Sinneswahrnehmungen, die auf die Zukunft gehen, von jeher zugeschrieben; dahin gehört hier im «Macbeth» (Akt 2, Sz. 4) das Verhalten von Duncans Pferden; man vergleiche damit, was in der Ilias von den Pferden des Achilles und bei Suetonius (Divus Julius, 81) von Cäsars Pferden erzählt wird.

Vielen neuzeitlichen Erfindungen entsprechen ebenso viele okkulte oder vergessene Wahrnehmungsorgane — und umgekehrt, wem ein Sinn fehlt, der benötigt einer Erfindung mehr als die andern. Nehmen wir an: einige Blinde sind beschäftigt, die Dimensionen eines Gebäudes festzustellen, was sie auch hin- und hergehend, kletternd, mit Hilfe eines Maßstabes präzise durchführen. Ein Sehender kommt hinzu, und ohne alle Instrumente sagt er nach dem Augenmaße, wie lang, breit und hoch das Haus ist; freilich nicht ebenso präzise. Woher kann er das? Weil er an Sinnen ein Werkzeug mehr hat und daher ein von der Kultur geliefertes entbehren kann. Ganz ebenso leisten dem Jakuten und dem Renntier ihr Orientierungsorgan in der Schneewüste dieselben Dienste, wie dem Europäer Landkarte, Kompaß und Theodolit; nur daß unsre Werkzeuge genauer arbeiten und die Sinneswerkzeuge leichter

Täuschungen unterliegen. Wohl von jeher hat es Menschen mit einem Sensorium gegeben, das ihm erlaubte, einen Kranken, den er ansah, dessen Hände er anfaßte — oder dessen Sekretionen er betrachtete oder an den er auch nur lebhaft dachte —, richtig in seinem Leiden zu durchschauen und danach zu beraten. Seit Auskultation und Perkussion, Blutthermometer und Röntgen-Apparate erfunden, haben jene anonymen Wahrnehmungsorgane immer seltener Gelegenheit, in Funktion zu treten und erleiden das Schicksal, zum Mythos und Ammenmärchen gemacht zu werden. — Jetzt denke man an die Telepathie und das Gesundbeten und erinnere sich immer wieder dessen, daß die Tätigkeit der Sinneswerkzeuge auf Willensakten beruht, auch wenn wir uns dessen nicht deutlich bewußt sind.

Scheint es dann noch so schwer begreiflich, daß eine Frau, forschende und bewundernde Blicke auf den siegreichen Prinzen Macbeth heftend, ihn mit strahlender Königskrone auf dem Haupte leuchten sah und daß er ihr dann später als im Kampfe mit Macduff unterliegend vor den inneren Blick trat, während zugleich in einem Bilde der Birnamwald sich gegen das Schloß Dunsinane bewegte? Auch Macduffs ungewöhnliche Geburt mochte sich zugleich als ein Gesichts- oder Tongemälde ihrer Phantasie aufdrängen. Freilich, wie der unmittelbare psychische Vorgang beim Weissagen in die erfahrungsmäßigen Erkenntnisformen umgesetzt wird, bleibt uns ebenso unerklärlich wie im Grunde auch der einfache Umstand, daß wir überhaupt sehen, hören und darüber reden. Die Wunder, an die wir uns gewöhnt haben, hören auf, Wunder zu sein. — Die strahlende Krone auf Macbeths Haupte ist nicht unerhörter als was der Dichter Uhland von den erschlagenen Rittern sagt:

O, Zollern, deine Leiche umschwebt ein lichter Kranz:
Sahst du vielleicht noch sterbend dein Haus in künft'gem Glanz?

Dies gleicht aber gerade dem, was dem Banquo prophezeit wurde; und was er sterbend rief, entspricht dem Virgilischen

exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor!

Hier machen wir halt, um nicht den Schicksalen des Zollern vorzugreifen; denn zuvor muß eine ernste Frage erledigt werden.

Durch die universellste Kenntnis des Weltzusammenhanges wäre der Prophet immer nur instand gesetzt zu wissen, was sich bereits ereignet hat. Wie vermag er aber die Zukunft zu weisagen? — Wenn eine meiner Handlungen mit Sicherheit voraus-

gesagt werden kann, so ist mein Wille nicht mehr frei und ich bin für diese Handlung nicht verantwortlich. Mit der Willensfreiheit und Verantwortlichkeit steht und fällt aber der ganze moralische Weltenbau. Wie steht es mit den betreffenden Aussagen der Macbethschen Hexen und der von ihnen inspirierten Medien?

Vom Standpunkte des Materialismus oder auch des Determinismus ließe sich allerdings der Ablauf des Weltprozesses bis in die geringste Einzelheit vorausberechnen wie der eines mechanischen Räderwerks. Und weil diese Standpunkte eine relative Berechtigung haben, geschieht es, daß wir oft die Handlungen jemandes voraussagen und daß wir viele Naturereignisse und sogar Sonnen- und Mondfinsternisse auf ferne Zeiten vorausberechnen, und zwar alles genau in dem Maße, als der von uns beobachtete Weltprozeß mit dem Ablaufen eines solchen mechanischen Uhrwerks übereinstimmt.

Andrerseits hat man, aus den Tiefen der Kantschen Philosophie schöpfend, das Voraussagen des Zukünftigen plausibel zu machen gesucht, indem man sagte, die Zeit sei nur unsre subjektive Anschauungsform der Ereignisse und berühre nicht das «Ding an sich»; somit sei der Weltprozeß mit allen seinen Vorkommnissen «an sich» etwas Zeitloses, das vor dem Blicke des Propheten, wie ein Buch, aufgedeckt liege; für ihn gebe es kein Früher und kein Später. — Allein ich verzichte darauf, hier Kant zu Hilfe zu rufen. Denn wie Wirklichkeit, Bewegung, Leben ohne Sukzession, ohne ein Nacheinander bestehen — das faßt mein beschränkter Geist nicht.

Wir wollen uns vorläufig so ausdrücken:

Soweit der Weltprozeß mechanisiert ist, also dem Walten unverbrüchlicher Gesetze gehorcht, läßt sich Zukünftiges voraussagen, entweder kraft lückenloser Kenntnis des Kausalnexus oder durch eine diesen Nexus überspringende Intuition, d. h. mit Hilfe von Wahrnehmungsorganen, deren Wirken auch als bewußtwerdender Instinkt aufgefaßt werden kann. Wie der gichtische Mensch aus dem Prickeln im Daumen für morgen böses Wetter voraussagt, so verkündet die Hexe (Akt IV, Sz. 1):

Prickelnd sagt mein Daumen mir:
Etwas Böses naht sich hier,

Noch bevor Macheth die Szene betritt.

Aber das ist nicht genug. Wir haben zu fragen, was Gesetze

sind und ob es wirklich einen schroffen Gegensatz zwischen ihrer Gültigkeit und der Willensfreiheit gibt. Die übliche Definition lautet: Ein Gesetz ist die konstante Grundform der Wirkungsweise von Kräften. — Man hätte bemerken sollen, daß hiermit nur ein Gleichnis gedichtet, ein Bild aus dem Tun und Schaffen der Menschen entlehnt wird; an ihnen begreifen wir die oft gleichbleibend aus Gewohnheit oder mit immer derselben Absicht in einer Richtung erfolgenden, somit konstanten Willensakte. Wenn auf das Wollen die Tat folgt, so ist das jedem begreiflich, aber auf die Idee eines Gesetzes kommt niemand dabei; denn die Kräfte kennen wir nur als vor uns stehende Personen, die ihre Gewohnheiten und die Richtung ihres Wollens auch ändern. Erst wenn die Vernunft einem Menschen den Dienst versagt, den Zusammenhang der Lebenserscheinungen zu begreifen, wenn dieses und jenes als unfassbar isolierte Tatsache hingenommen werden muß, so daß die Einheit der Welt Gefahr läuft nicht aufrecht erhalten werden zu können, auseinander zu fallen, dann stellt zur rechten Zeit für die Verbindungen, die man nicht begreifen kann, sich das Wort Gesetz ein; räumlich überall dort, wo das Nacheinander einer Erscheinung sich *ceteris paribus* wiederholt, wo die Reihe sich rhythmisch abteilen läßt. Das gilt von Gesetzen jeder Art. Diesen Sinn des Gesetzes als eines irrationalen Elements, als Geständnis eines «ignoramus», als einen Punkt, wo unsre forschende Vernunft vor dem Unbegreiflichen halt macht, muß man alleweil festhalten, sonst glaubt man durch das Aufstellen, Erlassen oder Entdecken von Gesetzen etwas erklärt und den Zusammenhang besser begriffen zu haben. Der Richter, der in allem gerechte Einsicht mitbrächte, bedürfte keines Gesetzbuches; er wäre der wahre «Rechtsfinder». — In der Mathematik und Philosophie, wo man alles begreifen soll, gibt's keine Gesetze.

Dagegen die Naturgesetze, aus Beispielen der Erfahrung entnommen und nie weiter reichend als die konstatierten Beispiele, eignen sich höchstens dazu, um von einem von uns gewählten Standpunkte aus eine brauchbare Beschreibung und Klassifikation zu liefern. Wir sollen sie daher nicht für sakrosankt halten und ihnen eine Geltung zuschreiben, die sie ihrer eignen Dignität verdanken, als ob sie der Wirklichkeit vorausgegangen wären und als ob Gott erst die Gesetze vorfinden mußte, um einen Kosmos zu schaffen. Die Inder schildern die Sache so: «Prajapati (der Herr der Geschöpfe) sprach: Zum Opfer will ich werden und die

Geschöpfe schaffen.» — Die Gesetze sind, so wie sie von uns kreiert und formuliert werden, sämtlich subjektiven Ursprungs, und falls nur unsre Sagazität so weit reichte, müßten schließlich die Naturgesetze so gut wie die des Staats sich auf einzelne Willensakte zurückführen, also wieder auflösen lassen. Dann wären sie begriffen, aber dann wären sie keine Gesetze mehr. Naturgesetze sind kristallisierter Wille. Jedoch auch die Kristalle — und am auffallendsten die flüssigen — manifestieren sich als etwas Lebendiges. Denn wo Bewegung ist, sagt Plato, ist Leben; wo Leben ist, ist Seele; wo Seele ist, ist Wille.

Setzen wir nach dem Brauch der Mechanik statt «Kraft» gelegentlich «Ursache», so ergibt sich :

1. Wille = Ursache + Person; Ursache = Wille — Person;
und — per impossibile:
2. Kraft — Wille = blinde Kausalität (Ursache);
3. Wille — Kraft = ohnmächtige Finalität (Wunsch).

Diese Gleichungen zeigen, daß der Wille mit gleichem Rechte final und kausal wirkend gedacht werden darf. Unsre Selbstbeobachtung zeigt ihn unmittelbar immer nur final wirkend. Der Zweck geht im Bewußtsein den Mitteln voraus, wird früher vorgestellt.

Sind, der allgemeinen voluntaristischen Anschauung gemäß, alle am Weltprozesse beteiligten Kräfte Willenskräfte, so ist der Wille an sich von nichts anderem abhängig, also frei (nach Spinoza: *causa sui*), und das Wort Willensfreiheit ist ein Pleonasmus. Denn wo der Wille unfrei ist, hängt er eben von einem andern Willen ab, in dessen Hand er ein bloßes Werkzeug ist; er ist kein Wille; aber jener andre Wille, der ihn beherrscht, ist frei; folglich sind Gesetze für uns immer fremder Wille und als solcher unbegreiflich. Daß sie objektiv existieren, daß die «Wirkungsweise der Kräfte» wirklich konstant sein wird, dafür haben wir keine Garantie. Nicht so steht's, daß, was aus freiem Willen zu geschehen scheint, nach festen Gesetzen erfolgt, sondern umgekehrt: auch die dem Anscheine nach durch Gesetze geregelten Vorgänge sind samt und sonders Handlungen freien Willens. Zwischen dem Walten der Naturgesetze und dem freien Willen gibt es also keinen tatsächlichen Gegensatz. Nur lange in ein und derselben Richtung wirkender Wille macht es möglich, mit verschiedenen Graden der Wahrscheinlichkeit die Zukunft zu prophezeien. Und im praktischen Leben muß ja so oft die Wahrscheinlichkeit für Gewißheit

genommen werden, und schließlich macht die Regelmäßigkeit die Menschen so sicher, daß mancher, dem der Weltverlauf als ein Walten Gottes unbegreiflich scheint, sich imponieren läßt und alles für begriffen hält, sobald ihm gelehrt wird, daß unerbittliche Naturgesetze den Weltprozeß regieren, während doch jedes Gesetz nur deswegen anerkannt wurde, weil man in dem ursächlichen Begreifen (Sich-evident-Machen) nicht weiter zurückzugehen vermochte. So sind die Naturgesetze, ungeachtet des Stolzes der Wissenschaft bei ihrer Entdeckung, nichts als ein beschämendes Hindernis für jeden Versuch, den die Menschheit macht, eine befriedigende kausale Welterklärung zustande zu bringen.

Hier jedoch haben wir es mit Macbethschen Hexen zu tun, die sogar eine direkt von menschlichen Handlungen abhängige Zukunft voraussagen; also auf dem Gebiete, das auch die Skeptiker für das letzte Refugium der Willensfreiheit ansehen: da ergibt sich, daß das Prophezeien entweder mit einem Risiko des Fehlschlagens verbunden ist, oder daß man, wie im IV. Akte des «Macbeth», dem freien Willen einen gewissen Spielraum übrig lassen muß; denn Zukünftiges mit Sicherheit voraussagen: das vermag schlechterdings kein Mensch und kein Gott.

Allein die Art, in der eine Prophezeiung sich erfüllt, mag dem Weissagenden mitunter ebenso unerwartet kommen wie dem davon Betroffenen; und wir brauchen gar nicht, wie Schiller es tut («Er kann es vollbringen, er kann es lassen» «Wir streun in die Brust die böse Saat, Aber dem Menschen gehört die Tat») und wie auch Shakespeare andeutet, den Hexen die boshafte Absicht zuzuschreiben, als ob sie den Macbeth verführen wollten.

Das Risiko, falsch zu prophezeien, ist um so größer, je unmittelbarer die Prophezeiung von der Willkür dessen abhängt, dessen Schicksal sie betrifft. Bisweilen ist die Gefahr des Versagens fast nur scheinbar, denn in der Gegenwart ruht schon beinahe die Zukunft. So sicher wir durch Röntgenstrahlen ermitteln, daß jemand in Gestalt des Magenkrebses oder Aortaaneurismas den baldigen Tod in sich trägt, kann einer Kartenlegerin ein anonymes Wahrnehmungsorgan dasselbe sagen; nur Gegenwärtiges wird dabei erkannt.

Noch ein Umstand muß hier hervorgehoben werden, wenn man erlauben will, wie es kommt, daß kluge Wahrsager, wie hier die drei Hexen oder auch wie die Leute in Delphi, uns dort die Zu-

kunft voraussagen, wo sie im Bereiche unsres Beliebens liegt. Die einen versuchen es auf ein übernormales Hellsehen, die andern auf bloße Klugheit zurückzuführen. Muß nicht beides zusammen-treffen? — Wie kam es, daß Dante, der 1321 starb, in der Göttlichen Komödie (Hölle, G. I, 40—102) den Vergil weissagen läßt: erst dann werde die Gier der Wölfin (Symbol für Rom) gebändigt werden, wenn das Windspiel (Veltro, Anagramm von Lutero; so wie im Französischen «levret» ebenfalls ein Anagramm von Luther ist) komme (infin che il Veltro verrà)?

Wie kam es, daß Savonarola in der Ekstatischen Predigt, kurz vor seinem Märtyrertode (1498), weissagte: Florenz werde, falls es nicht Buße tue, dann vom Feinde bedrängt werden, wenn ein Clemens Papst sein werde (vgl. Pasquale Villari: «Savonarola und seine Zeit»)? womit die Belagerung von Florenz 1527 während des kurzen Pontifikats Clemens' VII. vorausgesagt war.

Es kommt eben immer so, wie Goethe im «Faust» (II, Akt I, Sz. 2) sagt, daß «sich Verdienst und Glück verketten». — Unter «Verdienst» ist hier zu verstehen, was die Römer «ars» nannten: die Geschicklichkeit des Wahrsagers im Kombinieren und Verwerten von Vorerlebnissen, Wissen, Menschenkenntnis usw. Das «Glück» hieß dann «natura», die glückliche Anlage, das hellseherische Organ des «vates», des Dichterpropheten. Daher meint auch Goethe, die Hälfte des Genies sei Fleiß, also «ars». Aus der Verkettung von beidem gingen die Orakel der Pythia hervor; dann konnte sie dem Krösus und andern Herrschern Ratschläge geben, indem sie die Zukunft halb berechnete, halb in Bildern vorausschaute. Denn in Delphi, wo die Gesandtschaften so vieler Fürsten und Republiken hinkamen, war, wenn irgendwo, das Zentrum, von dem aus man die politischen Verhältnisse beurteilen konnte.

Und ebenso konnten jene alten Frauen, von denen Holinshed berichtet, innerlich bewegt sein von dem, was man von Macbeths Vergangenheit, seinem ehrgeizigen und grausamen Charakter usw. sich erzählte, und dann später von der Hoffnung, die das gequälte Volk auf Macduffs kühnen, unternehmenden Geist und seine Tapferkeit setzte; die Umstände seiner Geburt waren sicherlich den alten Weibern besser bekannt als den Rittern in des Königs Umgebung. — Und so erschien denn vor ihrem prophetischen Auge die Szene jenes letzten Entscheidungskampfes zwischen Macbeth und Macduff, nachdem die Kriegslist den «Wald» gegen Dunsinane hatte vorrücken lassen. — Auch wir werden bisweilen von lebhaften, unerwartet vor

Und ebenso in unsrer historischen Parallele: jener deutsche Generalstabsoffizier argwöhnt, das sei «mehr als Prophezeiung»; denn der Verfasser jenes die Zukunft enthüllenden Artikels in der Weihnachtsnummer der «Truth» vom Jahre 1890 gehöre offenbar selbst zu jener Gruppe von Personen, die das ganze Unheil planten und herbeiführten. Das gäbe, hier ebenso wie für Shakespeares «Macbeth», eine Dysdämonologie.

Der «Sturm» als Operntext bearbeitet von Einsiedel und Gotter.

Von
Werner Deetjen.

Der bekannte Kammerherr der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar Friedrich Hildebrand von Einsiedel¹⁾ hatte schon in seiner Jugend im Anschluß an Shakespeare einen Operntext «Der Sturm» verfaßt²⁾. Jahrelang blieb die Dichtung liegen. 1785 ließ er ihr eine Bearbeitung des «Sommernachtstraums» unter dem Titel «Die Zauberirrungen. Ein Schauspiel mit Gesang³⁾» folgen. Angeregt durch den Erfolg des Werkes, das in Weimar zur Aufführung gelangte, nahm Einsiedel seinen «Sturm» wieder vor und sandte ihn Ende des Jahres 1790 an den ihm seit 1773 befreundeten Singspieldichter Friedrich Wilhelm Gotter⁴⁾ in Gotha, der sich gleichfalls schon als Bearbeiter Shakespeares versucht hatte⁵⁾ zur Beurteilung und Verbesserung.

Am 20. Februar 1791 schickte Gotter ihm den Anfang einer Neubearbeitung seines Manuskripts mit folgenden Worten⁶⁾:

«Ich weiß nicht, ob Sie es meiner Johann Ballhornischen Arbeit ansehen werden, daß sie *con amore* gemacht ist. Wenigstens habe ich mir mit meiner Eulenstimme jede Zeile vorgesungen, um so viel Wohlklang hineinzubringen, als sich nur in unsrer rauhen Sprache erreichen läßt. Das Stüjet interessiert mich je mehr ich darüber nachdenke, und die Wärme meiner Vorliebe geht so weit, daß ich Ihnen einen förmlichen Unsterblichkeitstraktat vorzuschlagen wage. Sie selbst hatten vor vielen Jahren⁷⁾ den ersten Einfall

¹⁾ 1750–1828.

²⁾ Taschenbuch für die Schaubühne. 1778, S. 107.

³⁾ Vgl. Jahrbuch V, 363f.

⁴⁾ 1746–1797.

⁵⁾ Romeo und Julie. Schauspiel mit Gesang in zwey Akten. 1776.

⁶⁾ Handschrift in der Gothaer Bibliothek.

⁷⁾ 1773, als Gotter zu einer Aufführung von Wieland-Schweizers «Alceste» nach Weimar gekommen war.

einer solchen Gemeinschaft. Lassen Sie ihn uns jetzt realisiren! Wir haben Fletcher und Beaumont, Brüyes und Palapret usw. Warum könnten nicht auch Einsiedel und Gotter auf dem Titel einer Oper beysammen stehen, da ihre Herzen (schmeichle ich mir zu viel?) seit fast zwanzig Jahren unzertrennlich sind? — Sagen Sie mir unbefangen, was Sie von diesem Vorschlag denken! Erklären Sie ihn meinethalben für kindisch! Nur argwöhnen Sie nicht, daß Eigennutz mir ihn eingegeben habe! Dieser Verdacht allein würde meine Delikatesse beleidigen, die Beschuldigung der Eigenliebe hingegen werde ich so wenig übelnehmen, daß ich sie vielmehr im voraus einräume. Ja, der Gedanke in so guter Gesellschaft aufzutreten schmeichelt meinem Egoismus unendlich, und ich rufe mit Metastasio aus:

Andrò portando in fronte
 Quel caro nome impresso
 Come mi stà nel cor.

Ich fahre indessen mit den Gesängen fort. Der Dialog kann bis zuletzt warten. Noch will es mir nicht in den Kopf, daß die ernsthaften Szenen in Jamben und die komischen in Prosa geschrieben seyn sollen. Ein gleichförmiges Metrum durch das ganze Stück gefiele mir besser. Auch ist doch eigentlich das Ernsthafte der prädominirende Ton. — Die schwerste Aufgabe ist aber wohl, die Dunkelheiten der Einleitung wegzuschaffen und das Wunderbare der Fabel so viel möglich zu simplificiren. Je menschlicher, desto anziehender. — Glauben Sie, daß das Chor der Geister allein genug Wirkung thun wird? Oder könnte man nicht die Täuschung durch eine Wolkenerscheinung (bestünde sie auch bloß aus gemalten Figuren, in Gestalt Ariels) befördern? Ariel muß dann auch jedesmal auf der Wolke kommen, und nie von Miranda oder einer andern Person gesehen werden.» —

Einsiedel ging auf Gotters Vorschlag mit Freuden ein, und dieser antwortete darauf am 27. Februar¹⁾:

«Und wenn ich auch all' mein Bißchen Witz 24 Stunden lang auf die Folter spannte, so wäre ich doch außer Stande, das Sinnreiche, Schmeichelhafte und Gütige, das Ihr letzter Brief, theuerster Freund, in so reichem Maße enthält, mit gleicher Münze zu bezahlen. Ich habe nicht Eitelkeit genug, alle diese schönen Sachen buchstäblich zu nehmen. Aber Eines und das Andere, worin ich die

¹⁾ Handschrift in Gotha.

Sprache des Herzens zu finden glaube, ist mir zu schätzbar, als daß ich Ihnen nicht eben so herzlich obgleich weniger elegant dafür danken sollte. Freunde werden oft im Sturme hundert Meilen weit verschlagen. Geseegnet sey dieser Sturm, der das Werkzeug wird, zwey alte Freunde wo möglich noch enger zu verbinden, und einen Traum ihrer jüngeren Jahre zu realisiren!

Wie glücklich Sie mich durch die Genehmigung und Annahme der angetragenen dramatischen Bundesgenossenschaft gemacht haben, das beweise Ihnen der Eifer, mit dem ich diese von nun an gemeinschaftliche Arbeit fortsetze. Für meinen zeitherigen Hang zur Trägheit ist diese Anstrengung und Emsigkeit außerordentlich.

Ich habe die Ehre, liebster Freund, Ihnen hiebey die sämtlichen übrigen Gesänge des ersten Akts zu übersenden. Das Schlaf-Duo und das Final sind freylich weit länger ausgefallen, als es Ihre Absicht gewesen zu seyn scheint. Hingegen fällt das erste Duo zwischen Prospero und Miranda weg; und die ersten drey Auftritte des Finals machen dem Komponisten, wegen der fast gleichen Stimmung der verschiedenen Personen, die Sache auch nicht schwer. — So viel ich von Musik verstehe, kann er einerley Thema zum Grunde legen und braucht solches nur nach den Charakteren zu variiren.

Caliban wußte ich bey dem Schlusse nicht zu brauchen. Der Einfall, den Sturm für das Signal von der Ankunft seiner Mutter zu halten, gewinnt durch den vorhergegangenen Schlummer, wie mir dünkt, weit mehr Wahrscheinlichkeit, und der Beweggrund seines Abganges mehr Gewicht.

Was sagen Sie zu dem Chor der Schiffer? Da wir doch das Produkt für Theater bestimmen, wo die Sänger nicht bloß aus Malkolmis¹⁾ und Rögglens²⁾ bestehen, thut ein Chor mehr oder weniger nichts zur Sache, und zur Klarheit der Exposition trägt doch diese Erscheinung gewiß bey. . . .

Die Wiederholung des Ausdrucks Morgenroth in der ersten Arie ist absichtlich und ich möchte denselben ungern gegen einen andern vertauschen. Je einfacher ein elegischer Gesang, wie dieser, ist, um so mehr rührt er.

Ob ich mit den Arien fortfahren, oder erst den Dialog des

¹⁾ Carl Friedrich Malcolm (1745—1819), weimarischer Hofchauspieler, der auch Gesangspartien in Operetten und Singspielen übernahm.

²⁾ Ein Sanger dieses Namens gehörte zur Starckeschen Gesellschaft.

1. Akts vornehmen werde, weiß ich selbst noch nicht. Ich glaube — Jenes. Aber im voraus flehe ich Ihre Nachsicht und jovialische Laune, wegen der Freyheit an, mit der ich vielleicht zu Werke gehen werde. Ich unterwerfe jedoch Alles Ihrer Kritik, und vorzüglich Ihrem musikalischen Gefühle, das weit richtiger und geprüfter ist als das meinige¹⁾.)»

Am 8. März muß Gotter den Weimarer Freund um Entschuldigung bitten²⁾), daß er ihm vergebliche Mühe verursacht habe, als er «die durchgängige Adoptierung der zehnfüßigen Jamben» beantragte. Er wünscht nun wieder das Ganze in «schlichte, maulrechte Prosa» umzuschmelzen. Seine Gründe sind folgende:

«1.) Die ernsthaften Szenen können durch die metrische Sprache nicht soviel gewinnen, als die komischen durch Letztere unfehlbar verlieren würden.

2.) Überall, wo der Dialog in Jenen einen Schwung nimmt, tritt Gesang ein. Zu Erzählungen und Allem, was auf Erläuterung und Motivirung Bezug hat, ist aber die Prosa bey weitem vorzuziehen.

3.) Endlich kömmt auch noch die allgemeine Unfähigkeit der zeitigen Sänger und Sängerinnen, Verse ohne Steifheit zu recitiren, in Betrachtung.»

Nach mehrmaliger wiederholter Lektüre des Shakespeareschen «Sturm» gesteht er Einsiedel:

«Ich begreife nicht, warum Sie ihn in einem Punkte so ganz aus dem Gesichte verloren haben, wo Sie sich im Gegentheil so fest als möglich an ihn anschließen konnten? — Ich rede von dem Charakter der Miranda. Sie haben die unbefangene Tochter der Natur — in eine cultivirte Europäerin umgeschaffen, die sogar die Mythologie versteht und von Lunas und Endymions Liebe singt — die in Idyllen wohl bewandert seyn muß, weil sie den Fernando zu einem Wettgesange in Geßners Manier auffodert. — Lassen Sie mich einen Versuch machen, ihr die Otaheitische³⁾ Neulingschaft und Naivetät wiederzugeben, durch die sie bey Meister William so interessant ist! Lassen Sie mich die Szene, wo sie den Fernando bey seiner Disciplin besucht, fast wörtlich übertragen! NB. Ihr giebt Prospero kein außerordentliches Tagewerk auf. Nur ihm — um seinen Gehorsam zu prüfen, und ihn mit guter Art von der

¹⁾ Einsiedel sang, spielte Cello und komponierte auch selbst.

²⁾ Handschrift in Gotha.

³⁾ Otaheiti (Tahiti) war durch Cooks Reisebericht bekannt.

Tochter zu entfernen, befiehlt er — wie im Original — Stöcke und Reiser zu einem Holzstoß zusammenzutragen. Miranda besucht ihn, bittet ihn auszuruhen, und um ihn von der ermüdeten Arbeit abzuziehen, bringt sie ihn auf die Erzählung seiner Geschichte. So entsteht die Romanze, die ich hier beylege¹⁾. — Prospero und Ariel kommen hinzu, als das liebende Paar eben einen schweren Block gemeinschaftlich herbeyzuschleppen sich bemüht. — Prosperos Unruhe — die sich schon im 2ten Akte gegen Ariel ergossen hat — wächst mit Annäherung der Nacht. Die Unmöglichkeit, sich hierüber Miranden verständlich zu machen, nöthigt ihn zu der List mit den Beuteln (wornn sich Korallen, als ein häufiges Inselprodukt befinden) und zu der unerklärbaren Strenge, die er gegen Fernando affektiert, und durch die das Quintett herbeygeführt wird, das ich gleichfalls beylege, und womit der zweyte Akt, ohne Dazwischenkunft der Geister (Ariel ausgenommen) schließt.

Was im 3ten Akte geschieht, behalte ich in Petto, bis Sie die Güte haben, mir eine etwas verfängliche Frage zu beantworten! — Erinnern Sie sich nicht, die Aufmerksamkeit des Zuschauers im ersten Akt durch zwey Dinge gespannt — und — wenn ich ganz offenherzig seyn darf — irre geleitet, und hinterher getäuscht zu haben? — Ich habe versucht, diesen Gedächtnißfehler zu verbessern. Nicht als ob ich mir schmeichelte, den Knoten gelöst zu haben. Aber zerhauen ist er wenigstens.

Hier sind auch die, nach Ihrer gütigen Anleitung, geänderten Stellen des ersten Finals. Unstreitig thut diese Gleichheit der Strophen dem Ohre schon im Lesen wohl, wie viel mehr im Gesange!

Wäre es aber, mein Bester, nicht auch rathsam, mit jenem Finale noch eine Verbesserung vorzunehmen, und das Chor der Schiffer, nach Angabe der 4ten Beylage, mit dem Auftreten und Gesange Mirandas und Prosperos zu verbinden?

- 1.) Wir kürzen das Final um ein gut Theil ab,
- 2.) wir erleichtern die Mühe des Komponisten,
- 3.) wir gewinnen den Vorthail, den Effekt jenes Chors durch zwey Stimmen zu verstärken. Bey unsern Sängernarmen Theatern ist diese Rücksicht nicht überflüssig.

Noch eine Frage! Was halten Sie in Ansehung der Wahl der Stimmen für das Bessere, daß Prospero für den Baß und

¹⁾ Die Beilagen fehlen sämtlich.

Caliban für Paritono gesetzt werde, oder umgekehrt? Jener erscheint freylich in allen Finalen, dieser in keinem.»

Man war inzwischen übereingekommen, die Komposition Karl Ditters von Dittersdorf anzutragen. Gotter beendigte noch die Expositionsszenen des ersten Aktes; von den übrigen Auftritten wollte er dem Komponisten nur den Inhalt angeben, aber die sämtlichen Gesänge beilegen. Man fürchtete keine abschlägige Antwort und glaubte darum der Vermittlung eines Dritten entraten zu können. Am 18. März sandte Gotter das Finale des zweiten Aktes in veränderter Fassung nach Weimar und schrieb dazu:

«Mein Problem haben Sie nicht allerdings gelöst. Es ist, nebst seinem Aufschlusse, in der Beylage B. enthalten. Die Eröffnung des Stückes bey dem Grabe hört jetzt auf eine bloße Dekoration zu seyn, und die gefürchtete Zurückkunft der Sycorax läßt sich nicht vergeblich erwarten. Wohl zu merken, daß Maia, eine Art Heilige ist, die Prospero auf der Insel fand, und aus der Gewalt der Sycorax erlöste, wie Sie ehestens aus dem fast vollendeten ersten Akte zu ersehen belieben.»

Bevor Gotter an Ditters geschrieben, hatte der von dem Werk begeisterte Schauspieler Heinrich Beck in Gotha seine Aufmerksamkeit auf Mozart gelenkt. «Ich gestehe Ihnen», schreibt Gotter am 24. März an Einsiedel¹⁾, «so sehr ich auch Laye in Sachen der Musik bin — daß die Proben, die er mich von den neueren Arbeiten dieses modernen Amphion hören lassen, mich auch für ihn bestimmt haben. Entscheiden Sie.» Dagegen meinte Friedrich Wilhelm Ludwig Schröder, der damals nach Gotha kam, als Gotter ihm von der Oper sprach und ihn wegen der Wahl eines Komponisten befragte, «auf Mozart sey nicht zu rechnen, weil er zu viel für die Opera Buffa zu arbeiten habe, und Ditters sey einem Stüjet dieser Gattung nicht gewachsen». Dagegen rühmte er ungemein die Talente eines gewissen Schwenke²⁾, der Bachs Nachfolger in Hamburg geworden war, und dessen «Kirchenstücken» man den Vorwurf machte, daß sie zu viel theatralisches enthielten. «Wenn Sie sich entschließen könnten, einen Versuch mit ihm zu machen, so sey er erbötig, die Unterhandlung unter der Bedingung zu übernehmen, daß der Komponist den ersten Akt zur Prüfung einsenden, und es Ihnen alsdann noch immer frey stehen solle,

¹⁾ Handschrift in Gotha.

²⁾ Christian Friedrich Gottlieb Schwenke (1767—1822).

einen andern zu wählen. Was dünkt Ihnen von diesem Vorschlage?»¹⁾

Dennoch entschied man sich für Mozart. Im Herbst legte Gotter die letzte Hand an die Dichtung, die jetzt in den Briefen zum erstenmal «Die Geisterinsel» betitelt wird. Am 3. November kann er Einsiedel berichten²⁾: «fix und fertig steht das Gebäude, Mozart mit seinen Himmelschören zu empfangen.» Einsiedel war von fürstlicher Seite in Weimar statt Mozart noch der französische Komponist André Ernest Modeste Grétry³⁾ vorgeschlagen worden, aber Gotter bat dringend, von diesem abzusehen: «Es ist eben so unwahrscheinlich, daß Letzter sich mit einem deutschen Texte befassen würde, als es zweifelhaft ist, ob er ihm gewachsen wäre. Um so gewisser aber ist der Zeitverlust, den uns die Anfrage kosten würde. Von Mozart hingegen dürfen wir eine eben so schleunige, als willfährige Antwort mit Zuverlässigkeit erwarten. Wenn Sie die entzückende Hofnung wahr machten, die Sie mir durch Ihren Herrn Bruder gegeben und in Ihrem Briefe bestätigt haben, Sie auf einige Tage hier zu sehen, so würden wir freylich unserm Ziele in weit kürzerer Zeit näher rücken, als es bey dem leidigen Hin und Herschreiben möglich ist. Nach einer gemeinschaftlichen Revision des Stückes, gienge sogleich ein Brief mit dem ersten Akte nach Wien ab; und wer weiß, ob uns nicht Mozart im Wechsel eine Arie zum heil. Christ bescherte? Auf den unverhofften Fall aber, daß er schon zu sehr mit Arbeit überladen wäre, würde ich zuerst für Reichardt⁴⁾ stimmen, der, wie Ihnen nicht unbekannt seyn wird, einen dreyjährigen Urlaub genommen hat und den größten Teil dieser Zeit auf einem Landhause bey Halle ganz seiner Kunst und Autorschaft widmen will».

Am 15. Dezember schickte Gotter den zweiten Akt nebst dem verbesserten Finale des dritten und einer neuen Lesart der Arie «Ein schönes Blendwerk» und fügte hinzu⁵⁾: «Ich kenne Mozarts moralischen Charakter zu wenig, um zu beurtheilen, in wie ferne man sich auf seine Diskretion verlassen kann. Je entfernter ich

¹⁾ Gotter an Einsiedel, 14. Mai 1791 (Handschrift in Gotha).

²⁾ Handschrift im Familienarchiv der Grafen Einsiedel-Scharfenstein.

³⁾ 1741–1813.

⁴⁾ Johann Friedrich Reichardt, Komponist und Musikschriftsteller (1752–1814).

⁵⁾ Handschrift in Scharfenstein.

aber überhaupt von Mißtrauen bin, um so williger pflichte ich Ihrem Vorschlage bey, ihm sogleich das Stück ganz zu überschicken. Des Dialogs in den komischen Scenen des zweyten Akts ist vielleicht hie und da zu viel. Da indessen diesem Fehler durch einige Federstriche (die sich jetzt die Direktours ohnehin, auch bey den besten Stücken, erlauben) abzuhelpen ist, so mag er vor der Hand stehen bleiben. Übrigens enthält dieser Akt, wie mir dünkt, und vorzüglich das Final, reichen Stoff für Mozarts unerreichbare Laune, und kontrastirt sehr glücklich mit den rührenden und feyerlichen Stellen der übrigen Akte».

Wenige Tage darauf führte Gotter die längst geplante Reise nach Weimar aus, und es kam zwischen den beiden Autoren zu einem Zwiegespräch über die «Geisterinsel». Einige scharfsinnige Bemerkungen Einsiedels veranlaßten Gotter zu neuem Nachdenken, dessen Frucht abermalige Varianten waren¹⁾. Indessen war die Kunde von Mozarts am 5. Dezember erfolgtem Tode auch nach Thüringen gedrungen, und von neuem begannen die Verhandlungen über den Komponisten. Beck, der mit Gotter und Einsiedel herzlich um den «unersetzlichen Mozart» trauerte²⁾, brachte in einem Briefe an Gotter als ein «hoffnungsvolles Genie» den Österreicher Paul Wranitzky³⁾ in Vorschlag, einen Schüler Joseph Haydns, der sich 1790 durch ein dreiaktiges Singspiel «Oberon, König der Elfen» in einigen Kreisen bekannt gemacht hatte, von dem aber die beiden Verfasser der «Geisterinsel» nichts wußten. Auch an Joseph Haydn selbst erinnerte Beck, aber, da dieser in London lebte, war mit ihm ebensowenig zu rechnen wie mit dem in Kopenhagen wirkenden Johann Abraham Peter Schulz⁴⁾, der sonst auch in Frage gekommen wäre. So richteten die Freunde wiederum ihr Augenmerk auf Ditters, an den die «Geisterinsel» Ende des Jahres 1792 abgesandt wurde. Vorher wurde noch unermüdlich gebessert und gefeilt. Am 18. Oktober schreibt Gotter nach Weimar⁵⁾:

«Daß meine Nachgeburtsideen Ihren Beyfall erhalten haben, wird mich aufmuntern, sie auszuführen. Ich habe einstweilen Ihren hiesigen Herrn Bruder um die Besorgung einer zweyten Ab-

1) Gotter an Einsiedel, den 21. Dezember 1791 (Handschrift in Gotha).

2) Gotter an Einsiedel, den 7. Januar 1792 (Handschrift in Gotha).

3) 1756—1808.

4) 1747—1800.

5) Handschrift in Scharfenstein.

schrift ersucht. Da sie den Luzio¹⁾ durch eine Sängerinn gespielt wünschen, so ist mir, bey dem in meinem Kopfe fortdauernden Expertgrübeln und kritteln, eingefallen, ob es nicht besser wäre, die Geisterscheinung in eine bloß pantomimische Szene zu verwandeln. Meine Gründe zu diesem Vorschlage sind, daß es

1.) der Schattentheorie wohl angemessener ist, sie stumm erscheinen zu lassen, daß

2.) wenn Ariel und Luzio von Weibern gespielt werden, für Maia nur die vierte Sängerinn übrig bliebe, mithin die Exekution dieser Rolle auf jedem Theater mißlich ausfallen dürfte, dahingegen

3.) zu einer stummen Erscheinung eine Aktrize gewählt werden könnte, die Anstand und Pantomime besäße. — In diesem Falle stellte sich Maja mit aufgehobenen Armen der Sycorax entgegen; diese bebt zurück, der Zauberstab entsank ihrer Hand; Maia hob ihr Gesicht und ihre gefalteten Hände gen Himmel; ein Blitz stürzte die Sycorax in den sich unter ihren Füßen öffnenden Abgrund; Maia führe langsam wieder in ihre Gruft; die Instrumente schwiegen — und das Chor, ohne Begleitung, begünne. — Für den Komponisten, dünkt mich, wäre diese Behandlungsart ungleich dankbarer, als die Vorige. Sie hätte über dies den Vorzug der Neuheit und des schnelleren Vorübergehens».

Auf einen Brief Einsiedels lief folgende Antwort Gotters²⁾ ein:

«Ihre letzten Bemerkungen waren so treffend und gründlich, daß ich mich der Mühe, die bewußten Stücke umzuarbeiten, mit Vergnügen unterzogen habe. Sie selbst haben zwar nur Eines Stücks nemlich des Terzetts von Oronzio, Stefano und Caliban erwähnt. Aber Ihr gänzlichcs Stillschweigen in Ansehung der Arie des Luzio bey der Mahlzeit sagt mir nur zu deutlich — was Ihre übergroße Höflichkeit nicht in Worte einkleiden wollte — daß Sie damit unzufrieden waren. Ich kann Ihnen auf diese Schonung meiner Eigenliebe — keinen sanftern Kitzel der Ihrigen erwidern, als wenn ich Ihnen gestehe, daß Ihr Gefühl ganz mit Reichardts Urtheil übereinstimmt. — Überhaupt hat dieser — bis auf seine Demokratenwuth — so liebenswürdige Mann und schätzbare Künstler mir verschiedene Winke gegeben, die ich zum Vortheil

¹⁾ Ein Edelknabe des Prinzen Fernando, später Fabio genannt.

²⁾ vom 22. November 1792 (Handschrift in Scharfenstein).

des Ganzen benutzt habe, wie Sie dieses alles aus der reinen Abschrift zu seiner Zeit ansehen werden.

Unendlich beruhigend würde es mir freylich gewesen seyn, wenn wir das Mspt, vor der Absendung, noch einmahl gemeinschaftlich hätten durchlesen können. Aber Ihre eiserne Anhänglichkeit an Ihre Dienstgeschäfte und dortigen Zerstreuungen zwingt mich, die Hofnung zur Erfüllung dieses Wunsches aufzugeben. Es bleibt mir unter diesen Umständen nichts übrig, als auf den Fall, daß manche in der Zwischenzeit hinzugekommene Aenderung und Neue rung Ihres Beyfalls verfehlen sollte — mir wenigstens wegen dieser eigenmächtigen Schritte von Ihrer Freundschaft — Verzeihung und Nachsicht zu erbitten.»

Die sehnlichst erwartete Antwort des Komponisten befriedigte die beiden Verfasser wenig. Gotter schreibt darüber am 2. März 1793 an Einsiedel¹⁾:

«Der Vorschlag des Herrn von Dittersdorf zu Abkürzung der Oper verräth zu deutlich, welches Geistes Kinder die schalen poetischen Produkte sind, die er seit einiger Zeit zu komponiren, und zum Greuel des guten Geschmacks in die Welt zu schicken für gut gefunden hat. Welch ein jämmerlicher Behelf wäre nicht die Erscheinung Prosperos zum Anfange des dritten Akts, um die Geschichte der Beutel zu erzählen! Und welches planloses Stückwerk bliebe das Ganze, wenn man Alles, was im 2ten Akt auf das Quintett folgt, weglassen wollte.

Gegen Ihre Gedanken, mein theuerster Freund, das kritische Messer an diese und jene Ranke zu legen, um die Ohren der Zuhörer nicht durch zu viel Musik zu ermüden, sondern vielmehr ihre Aufmerksamkeit bey guter Laune zu erhalten — habe ich in der Hauptsache nichts einzuwenden. Nur für das Terzett bey Calibans Erscheinung wollte ich, weil es mir ganz zur Aktion geschaffen scheint, auch vielleicht der Dittersdorfischen Manier angemessener ist, als manches andere — um Schonung bitten.

Dahingegen bin ich mit der Aufopferung 1.) der Arie des Luzio: O frohes Mahl etc., und 2.) des Arioso von Caliban: Holde Taube etc. ganz einverstanden. Eine gemeinschaftlich zu singende Strophe des Liedes: ach, was ist die Liebe etc. aber muß wohl in der 16ten Szene stehen bleiben, um dem Prospero Zeit zu gönnen, die Beutel zu hohlen. Wenn der Komponist diese Strophe nicht

¹⁾ Handschrift in Gotha.

als Duo bearbeitet, kann auch hierdurch kein erheblicher Zeitverlust entstehen.

Der Umstand wegen der Geistererscheinung verhält sich meines Erachtens anders, als Sie glauben. Ich habe diese Szene bloß pantomimisch angegeben, und zu bemerken vergessen, daß solche von der Musik begleitet werden müsse. Da nun bey dem darauf folgenden Chor: Heiliger Strand etc. die Anmerkung steht: ohne Begleitung, oder in der Kunstsprache: ohne accompagnement, so ist dem Komponisten der Zweifel aufgestoßen, ob dieses auch von der vorhergehenden stummen Szene zu verstehen sey?

Arie d'impegno soll wohl so viel heißen, als Bravour-Arien? — Desto schlimmer. Denn nach meinem Gefühle widersprechen diese schönen musikalischen Ungeheuer ganz dem Charakter der Miranda, der nichts als arie cantabili und parlanti verträgt. Eben um ein solches Schicksal von ihr abzuwenden, that ich Herrn von Ditters den Vorschlag beym Gesange des Ariel mehr, als bey Miranda, auf den Umfang und die Fähigkeiten der sogenannten prima donna Rücksicht zu nehmen.»

Auf Gotters Entgegnung scheint Ditters nicht mehr geantwortet zu haben. Gotter vermutete, daß der Komponist in der Zwischenzeit eine andere Arbeit übernommen hatte, von der er sich mehr Gewinn versprach, und sich schämte, den Textdichtern «den Handel aufzusagen»: «Oder sollte ihn wirklich das Gefühl von der Unzulänglichkeit seines zeitherigen Styls für ein Stüjet höherer Gattung veranlaßt haben, sich einer andern Methode zu befließen und langsamer zu Werke zu gehen?»¹⁾ Mehrere Mahnbrieve hatten keinen Erfolg, und erst durch Vermittlung von dritten Personen scheint es den Autoren im Laufe des Jahres 1794 gelungen zu sein, das Manuskript wiederzuerhalten. Die Komposition übernahm, nachdem Einsiedel noch einmal vergeblich einen von Haydn hochgeschätzten jungen Wiener vorgeschlagen hatte, nunmehr Friedrich Fleischmann²⁾, der herzogliche Kabinettssekretär in Meiningen. Im Sommer 1795 begab sich Einsiedel nach Meiningen, um sich die Komposition des ersten Aktes von Fleischmann vortragen zu lassen³⁾. Ganz scheint ihn dessen Leistung nicht befriedigt zu haben, denn er schwankte immer noch, ob man endgültig mit Fleischmann abschließen oder Friedrich Heinrich

¹⁾ 20. August 1793 (Handschrift in Gotha).

²⁾ 1766—1798.

³⁾ Caroline. Briefe aus der Frühromantik, hrsg. von Erich Schmidt I, 718 f.

Himmel¹⁾ in Berlin bevorzugen solle, der gerade die Partitur seiner Oper «Semiramis» in Weimar eingereicht hatte. In der Tat wurde die Entscheidung auf Bitten Einsiedels aufgeschoben, bis Fleischmanns Partitur des ersten Aufzugs von ihm und Gotter in Weimar gemeinsam geprüft werden konnte. Der Umstand, daß der Meininger Tondichter die Instrumente zugunsten des Gesangs mehr zurücktreten ließ, als man es nach Kenntnissnahme der «Semiramis» von Himmel erwarten konnte, entschied schließlich für ihn. Die Verhandlungen mit Fleischmann und den Theaterleitungen führte wieder der geschäftstüchtigere Gotter, da sich die Künstlernatur Einsiedels wenig dazu eignete. Auch besorgte jener unter seinem Namen die Ankündigung in den Journalen. Am 18. März 1797 starb Gotter, und bald darauf erschien «Die Geisterinsel» als «Singspiel in drey Akten» im achten und neunten Stück von Schillers «Horen»²⁾ mit der Bezeichnung «aus Gotters Nachlaß». Die Anregung dazu hatte Caroline Schlegel, der von einer Vorlesung Gotters ein starker Eindruck zurückgeblieben war, in einem Briefe an die ihr befreundete Witwe Gotters gegeben³⁾, auch die Einwilligung Einsiedels war von ihr eingeholt worden⁴⁾, nachdem ihr Gatte, August Wilhelm Schlegel, das Werk noch einmal durchgesehen; ebenso hatte Caroline die Verhandlung mit Schiller übernommen, der zwar ihr begeistertes Urteil nicht teilte⁵⁾, aber der Aufnahme zustimmte.

Die erste Aufführung der Oper mit der Musik Fleischmanns sollte in Frankfurt a. M.⁶⁾ stattfinden, scheint jedoch nicht zustande gekommen zu sein. Goethe, der die Dichtung 1796 vermutlich durch Einsiedel erhielt, hatte sie im Gegensatz zu Schiller seltsamerweise ein «Meisterstück von Poesie und Sprache» genannt, «es ließe sich nichts Musikalisches denken»⁷⁾. So lag es nahe, daß er als Intendant (übrigens auf Anregung Schillers) dem Werk die Weimarer Bühne zur Verfügung stellte. Am 16. April 1798 war,

¹⁾ 1765–1814.

²⁾ Wie Erich Schmidt (s. oben S. 718) auf die Vermutung kommen konnte, das dort Gebotene sei nicht das Ganze, ist nicht klar, wenn auch zugegeben werden muß, daß es anlaßlich der Drucklegung Schwierigkeiten mit Fleischmann gab, der den Abdruck des Ganzen vor der Aufführung als kontraktwidrig ansah.

³⁾ Caroline I, 420

⁴⁾ Ebenda 422.

⁵⁾ an Goethe 7. 8. 1797.

⁶⁾ Caroline I, 436.

⁷⁾ Ebenda I, 399.

wie Goethes Tagebuch lehrt, Einsiedel wegen der «Geisterinsel» bei ihm, und bereits am 19. Mai gelangte das Werk zur Darstellung. Die Besetzung war folgende: Prospero — Hr. Hunnius; Miranda — Dem. Jagemann; Fernando — Hr. Leißring; Fabio — Dem. Maticzek; Oronzio — Hr. Eyllenstein; Stefano — Hr. Weyrauch; Ariel — Mad. Weyrauch; Caliban — Hr. Benda; Maja — Mad. Schlanzovsky; Sycorax — Mad. Beck; Ruperto — Hr. Malcolmi. Am 23. Mai wurde die Aufführung wiederholt. Der Erfolg scheint sehr gering gewesen zu sein. Corona Schroter lehnte die Musik ab, und auch Wieland berichtete vom Horensagen, die Komposition sei «detestabel, oder vielmehr ganz schaal, unbedeutend und ungefällig»¹⁾.

Obwohl Schiller bei der Veröffentlichung in den «Horen» in einer Fußnote betont hatte, daß Fleischmann das alleinige Recht zur Vertonung habe²⁾, traten nach dem Erscheinen der Dichtung bald andere Komponisten an das Werk heran. Iffland in Berlin hatte Fleischmanns Arbeit zur Aufführung erworben³⁾; da sie ihm aber nicht zusagte, ließ er statt ihrer am 6. Juli 1798 Reichardts Komposition aufführen, die einen großen Erfolg hatte und auch auf andern Bühnen im Laufe der Jahre Siege errang⁴⁾. Eine dritte Komposition von Johann Rudolph Zumsteeg, die in Hamburg und Stuttgart zur Aufführung gelangte, konnte sich nicht durchsetzen⁵⁾.

Der Text der «Geisterinsel», auf dessen treffende Charakteristik durch Rudolf Schlösser⁶⁾ verwiesen sei, ist noch einmal 1802 gedruckt worden im dritten Bande von Gotters Gedichten, und auch hier wurde Einsiedels Name nicht genannt. Das schien die Behauptung Schlichtegrolls⁷⁾ zu bestätigen, Einsiedel sei nur an der «ersten Idee» beteiligt gewesen, so daß noch Schlösser erklärte: «Einsiedels Anteil an der Oper scheint nicht sehr bedeutend gewesen zu sein»⁸⁾. In Wirklichkeit war aber der Weimarer Kammerherr der eigentliche Verfasser, wenn auch Gotters Mitarbeit an dem Werk als erheblich bezeichnet werden muß.

¹⁾ Bottiger, Literarische Zustände II, 182.

²⁾ Horen III, 8, S. 1.

³⁾ Caroline I. 450f.

⁴⁾ Allgem. dtsch. Biographie 27, 646.

⁵⁾ Der Freimuthige 1804, S. 186 und Caroline I, 718.

⁶⁾ Friedrich Wilhelm Gotter. Hamburg und Leipzig 1894, S. 299.

⁷⁾ Nekrolog auf das Jahr 1797, II, 276.

⁸⁾ a. a. O. S. 297.

Der Selbstmord bei Shakespeare.

Von

Hugo Daffner,

Dr. phil. et med.

Alle Dichter, die den Begriff der Weltliteratur tragen, haben von dem Problem des Selbstmords Notiz genommen und von seiner tief erschütternden Wirkung je nach ihrer psychischen und künstlerischen Konstitution Gebrauch gemacht.

Wohl mit das älteste literarische Erzeugnis, mit dem wir heute rechnen können, ist das Alte Testament, und selbst dort finden sich mehrere Selbstmorde: so Richter 9,54 (Abi Melech), Richter 16, 29 (Simson), I. Samuel 31, 4 (Saul), ohne jede Kritik, lediglich als Tatsache berichtet.

Kehren wir zu unserem Weltteil zurück, ist im klassischen Altertum als erster Homer zu nennen, der Odyssee XI, 275ff. die Epikaste als Mutter des Ödipus sich erhängen läßt. Dieser dichterische Komplex wird von Sophokles dramatisch aufgerollt, bei dem sich daraus drei Selbstmorde ergeben: Jokaste, Haemon, Eurydike. Weiterhin stürzt sich des gleichen Dichters «Rasender Ajax» in sein Schwert.

Dem Römertum gelang es nicht, sich einen Platz in der Weltliteratur zu sichern; aber auf seinem Boden erstand die nächste hochragende dichterische Persönlichkeit: Dante. Und obwohl im tiefsten Mittelalter schaffend, verzichtet auch er nicht darauf, in seiner Hölle (Inf. XIII) den Selbstmördern, als Gewalttätigen an sich selbst, einen eigenen Kreis einzuräumen.

Und zur letzten bleibenden Größe führt dieser einleitende Überblick in unser Land, zu Goethe. Mit seinem «Werther» hat er seine Zeit in ein Fieber versetzt, dem manche zum Opfer gefallen sind, das viele Unberufene zu literarischer Nachahmung veranlaßt hat. Goethe hat sich selbst, wie er in «Dichtung und Wahrheit» erzählt, vor Abfassung dieses Werkes mit Selbstmordgedanken getragen. «Einen kostbaren wohlgeschliffenen Dolch legte ich mir

jederzeit neben das Bett, und ehe ich das Licht auslöschte, versuchte ich, ob es mir wohl gelingen möchte, die scharfe Spitze ein paar Zoll tief in die Brust zu senken. Da dieses aber niemals gelingen wollte, so lachte ich mich zuletzt selbst aus, warf alle hypochondrischen Fratzen hinweg und beschloß zu leben.» —

Die ragende weltliterarische Persönlichkeit, die bald nach Beginn der neuen Zeit sich erhob, haben wir bis jetzt nicht genannt, weil wir die Wege, die sie gegangen ist, um zu ihren großen Ergebnissen auch auf unserem Gebiete zu gelangen, nach Möglichkeit verfolgen wollen. —

Shakespeare ist in eine glückliche Zeit hinein geboren. Das Mittelalter mit seiner vom Katholizismus regierten Mentalität hatte sich erschöpft. In Italien hatte sich die Renaissance durchgesetzt, im Norden machten Humanismus und Reformation mit der Alleingültigkeit der mittelalterlichen Kultur Schluß. Zunächst mußten diese neuen Bewegungen von gebildeten Köpfen eingeleitet und weiter getragen werden; die Vertreter der Renaissance fanden in der Antike mächtigen Rückhalt und lebenspendende Quellen. Eine der Hauptaufgaben war die Befreiung des Individuums, der Persönlichkeit, aus dem Prokrustesbett mittelalterlicher Einschnürung; es mußte erst einmal wieder gelehrt und gezeigt werden, daß der Mensch zunächst frei auf der festen wohlgegründeten Erde steht. Die ganze antike Kultur gab dazu die sichersten Handhaben: eine vorbildliche Literatur, eine vollendete bildende Kunst, eine nach allen Seiten hin ausgebildete Philosophie, und eine zu allen frohen Fährlichkeiten ja sagende Lebensfreude. Allmählig mußte diese neugeschaffene Geistigkeit in weitere Schichten getragen werden, um den Völkern und ihren Führern neue Lebensinhalte zu geben.

England war ein besonders günstiger Boden für diese in der Hauptsache doch von Italien ausgehenden Bestrebungen. Die englische Literatur, um ein Beispiel herauszugreifen, war seit dem hohen Mittelalter allmählig und immer weiter zurückgegangen, versackt und heruntergekommen. Die notwendige neue Befruchtung mußte von außen kommen; sie kam, und die englische Literatur reifte ihrer größten Blütezeit entgegen. Voraussetzung dazu war, daß sie national selbständig wurde, ein eigenes Profil vorweisen konnte. Dazu war aber notwendig, daß die Reformation, wie schon in Deutschland und Holland, sich durchgesetzt und Ruhe, bleibende Zustände geschaffen hatte. Wenn man einen zeitlichen Einschnitt geben will, könnte man etwa an die Thronbesteigung der

Elisabeth, also um 1558, denken. Denn ihr Vater, Heinrich VIII, hatte sich mit Erfolg bestrebt, seinen Hof zu einer Art geistigem Mittelpunkt seines Landes zu machen. Zwei Quellen, auswärts gelegen, sind es vor allem, die das englische geistige Leben beeinflussen und befruchten: die italienische Renaissance und die antike Philosophie. Für unsere Untersuchung kommt natürlich in der Hauptsache die zweite Quelle in Frage. Denn es handelt sich für uns darum, wie Shakespeare zu seiner Stellung zum Problem des Selbstmords und zu dessen künstlerischer Auswertung gelangt ist.

Schon in der dramatischen Literatur der englischen Frührenaissance findet sich gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts in der Moralität «Mankind» zum ersten Mal ein Selbstmord, der von dem anonymen Dichter ganz vom mittelalterlich-katholischen Standpunkt als schwere, als Todsünde angesehen wird¹⁾. Darauf beharrt auch 1515 noch J. Skelton in seiner Moralität «Magnificence». Im Zeitalter der Elisabeth kommen die jahrelangen religiösen und politischen Kämpfe zur Ruhe; die Literatur hatte sich mit diesem Streit befaßt und erschöpft, mußte daher dem ersten anbrausenden Ansturm der Antike unterliegen. Als erste Übersetzung von Senecas Tragödien ist Nevilles «Ödipus» 1560 zu nennen, wo Jokaste auf offener Bühne Selbstmord begeht, und 1561 Jasper Heywoods «Rasender Herkules», wo der Held im Wahnsinn Frau und Kinder erschlägt und, wieder bei Verstand, Selbstmord begehen will. Amphitryon und Theseus halten ihn mit Erfolg auf. Es kommt nun zu den in den englischen Renaissancedichtungen so beliebten verstandesmäßigen Erörterungen des Selbstmords. Wir werden solche Erörterungen auch bei Shakespeare wiederfinden. Zum Einfluß der Antike gesellt sich in England allmählig jener der italienischen Renaissance. Hier ist zuerst ein kurzes Epos zu nennen, weil es späterhin Shakespeare als Quelle diente. Es ist «Die tragische Geschichte von Romeo und Julia», die Brooke der Novelle Bandellos, bezw. Boisteaues, entnommen und in Verse gefaßt hat. Das Hauptgewicht hat Brooke auf die Selbstmordszenen gelegt: Romeo ist irrtümlich von Julias Tod überzeugt, begeht Selbstmord, und als Julia den toten Gatten sieht, ist sie sich sofort im klaren, was sie zu tun hat. Der Pater ist vor den kommenden Wächtern entflohen. Brooke steht in seiner Anschauung noch zwischen Altertum und Mittelalter — Romeos Gebet — ist aber bestrebt, den Selbstmord mit der katholischen

¹⁾ Vgl. dazu Eisingers Dissertation: Das Problem des Selbstmords in der englischen Renaissance.

Anschauung irgendwie zu vereinen, und sieht in beider Hingang eine ehrenhafte Tat. Die teilnehmenden Worte Brookes dürften wohl richtig mehr auf die Schmerzen Julias als auf den Selbstmord als solchen bezogen werden. Für Gascoignes «Jocasta» hat Symonds¹⁾ L. Dolces «Giocasta» als Vorlage nachgewiesen. Aus seiner Übersetzung spricht die Unentschlossenheit des Übergangsmenschen; er kann sich weder für die kirchliche noch die antike Auffassung entscheiden.

Mit Painters «Palace of Pleasure» dringt zum ersten Male eine Sammlung italienischer Novellen und deren französischer Versionen in die englische Literatur ein. Die Novelle «The Rape of Lucrece», die Livius (I, 57) entnommen ist, wird wohl mit Ovid²⁾ die Quelle für Shakespeares Epos gewesen sein. Das Schicksal der Lucretia ist außerdem ja mehrfach überliefert, bei Florus (I, 7, 11), bei Valerius Maximus (VI, 6, 1), bei Eutropius (I, 8). In der Renaissance war dieser Selbstmord ein sehr beliebtes Thema; auch bei Hans Sachs findet es sich 1550; namentlich aber die Maler und Graphiker griffen oft nach diesem dankbaren Vorwurf: Dürer, der ältere Cranach, Holbein d. J., Q. Massys, Domenichino, Zampieri, Sodoma, Palma Vecchio, Tintoretto; J. A. Nohl hat im 18. Jahrhundert das Schicksal der Lucretia in mehreren Episoden auf einem Bild gemalt. Von Graphikern sind Marc Anton, Schäuffelin, Altdorfer, Gottfried, zu nennen. Man könnte auch noch Angelica Kaufmanns Bild erwähnen. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß in Amsterdam 1609 Lucretia-Aufführungen mit lebenden Bildern stattfanden.

Von anderen Selbstmordnovellen Painters wäre höchstens «Romeo and Juliet» zu erwähnen, wo Romeo sich vergiftet und Julia sich erdolcht. Painters Quelle ist Bandello (II, 9) in der Version Boisteaues; der Stoff ist aber über Masuccio und Luigi da Porto bis nach Griechenland zurückdatiert. Will man ihn weiter verfolgen, so wären Namen wie Lope de Vega, F. de Rosca, L. Groto zu nennen. Aus dem Jahre 1568 ist eine von Senecas Geist abhängige Tragödie «Gismonde of Salerne» zu erwähnen, wo Tancred, der Vater der Helden, sich hinter der Bühne ermordet, während Gismonda ihren Selbstmord vor den Zuschauern vollführt. Die lateinischen Universitätsdramen dieser Zeit stehen in ihrer Selbstmordauffassung

¹⁾ Shakespeare's Predecessors 221.

²⁾ Fasti II, 784ff.

natürlich ganz im Banne der Antike. 1581 wird endlich die Reihe der ins Englische übersetzten Dramen Senecas vervollständigt, nachdem eben zu dieser Zeit noch eine Art mittelalterlicher Moralität von Woode im «Conflict of Conscience» aufgelebt war. Auf Senecas Bahnen wandeln weiter die dramatischen Bearbeiter von «The Misfortunes of Arthur»; ausnahmsweise äußert sich einmal einer über den Selbstmord abfällig. Lediglich dem Bekanntwerden der Dramen Senecas ist die Möglichkeit einer nationalen Tragödie in England zu danken. Die Übersetzungen waren vielen Gebildeten erwünscht, die sich mit Senecas Stücken schon in der Ursprache beschäftigt hatten. So wurde die Tragödie zunächst eine Domäne der Gebildeten; denn die Übersetzer wie Nachahmer gehören den akademischen Kreisen an. Dazu hatte die Renaissancebewegung das englische Nationalgefühl groß werden lassen. Nun war eine Persönlichkeit notwendig, die dieser drohenden Überkultur vorbeugte durch Annäherung an das nicht von des Gedankens Last beschwerte Volkstümliche. Dieser Mann erstand dem englischen Drama in Marlowe: er entfernte sich mit gesundem künstlerischen Instinkt von der blutarmen Engherzigkeit der Akademiker und schenkte der Nation die freie, sich ungezwungen auslebende, selbstherrliche Tragödie und wurde damit die stärkste Persönlichkeit vor Shakespeare (1564—93). Er steht mit seinen Gestalten jenseits von Gut und Böse; seine Absichten richtet er ebenso gegen die mittelalterliche Kirche wie gegen die vertrocknete Antike. Als weitere Vorläufer Shakespeares sind noch Lyly, Kyd und zwei anonyme, von Marlowe beeinflusste Werke zu nennen.

In Marlowes gewaltigen Tragödien spielt der Selbstmord eine viel wichtigere Rolle als in den antiken Dramen. Gleich in «Tamburlaine» (1587). Der asiatische Eroberer liebt eine schöne Gefangene, in die auch jemand aus ihrer Umgebung verliebt ist. Der Feldherr hört davon und schickt dem Nebenbuhler einen Dolch, mit dem dieser sich ohne Bedenken durchbohrt. Nachdem er in großen Schlachten den Beherrscher des türkischen Reiches und seine Gemahlin gefangen genommen hat, wird Bajazet — so heißt der Herrscher — in einen eisernen Käfig gesperrt und mitgeschleppt, während seine Frau Zabina frei herumgehen darf, aber vom Sieger niederträchtig behandelt wird. Die Gattin begleitet den Gatten, und nach langem Dulden bricht die Verzweiflung bei beiden aus. Als sie ihm eine Erfrischung holt, rennt er sich an den eisernen Stäben seines Käfigs den Schädel ein, und als Zabina ihren Gemahl tot liegen

sieht, zerschmettert auch sie an denselben Stäben ihren Schädel. Marlowe als Atheist sieht in dem Selbstmord eine heroische Tat und hat sie durch die schmachvolle Gefangenschaft wohl begründet. Mit Nash zusammen schreibt Marlowe noch eine Tragödie «Dido» (1594), in der sich die Titelheldin in die Flammen stürzt; Iarbas, ihr heimlich Geliebter, ersticht sich, und ihre Dienerin Anna, die Iarbas heimlich liebte, tötet sich ebenfalls selbst.

Auch in Kyds »Spanish Tragedy« kommt dem Selbstmord wesentliche Bedeutung zu. Er benötigt nicht weniger als drei Selbstmorde, was bei dem Freund und Nachahmer Marlowes nicht auffällt. der ersten anonymen Tragödie «The wars of Cyrus» sind ebenfalls zwei eingehend motivierte Selbstmorde, und aus den drei selbstmorderischen Eunuchen der Vorlage macht er eine Dienerin, die sich in die Flut stürzt. Die andere anonyme Tragödie trägt den Titel «Locrine». Der Bruder des englischen Königs Locrinus, Albanact, ersticht sich wegen einer verlorenen Schlacht, nicht ohne wie es die Zeit, z. B. Montaigne, so sehr liebte, am Höhepunkt der Tat einen lateinischen Vers zu rezitieren. Der Gegenfeldherr Humber wird bald darauf besiegt und endet ebenfalls durch Selbstmord. Locrinus fängt seines Gegners Humber Gattin Estrild, verliebt sich in sie, verstößt seine Gattin und wird von deren Bruder bekriegt und besiegt. Locrinus flieht mit der Estrild und ihrer Tochter Sabren. Die Eltern brechen zusammen, Locrinus beschließt zu sterben, ersticht sich, und Estrild tötet sich ebenfalls. Als Sabren die beiden in ihrem Blute sieht, kann sie nicht mehr zögern und gesellt sich zu den Toten.

Mit dieser wohl dem Zeitgeschmack entsprechenden, aber doch mit ihren fünf Selbstmorden etwas blutrünstigen Tragödie wollen wir die Betrachtung der englischen vor-shakespearischen Dramatik beschließen. Das Wiederaufleben der antiken Literatur ist an dieser Stelle noch um Norths Übersetzung des Plutarch (1579) zu ergänzen, die ja eine schier unerschöpfliche Fülle bühnenwirksamer Stoffe vermittelte. —

Die mittelalterliche, katholische Tradition ist endgültig erledigt; der Geist der Antike hat gesiegt. Der Selbstmord, der erst als eine todsundhafte, abschreckende Tat aufgefaßt und dargestellt wurde, wird durch die zwingende Klarheit der antiken Philosophie für erschütternde künstlerische Darstellung reif. Und das Genie Shakespeare kann daraus den notwendigen künstlerischen Gewinn ziehen. Es ist müßig, und hier auch gar nicht tunlich, die

sogenannte Belesenheit des Dichters bis ins einzelnte zu verfolgen. Er war sicher mit Cicero, Ovid und Seneca vertraut, teils wohl durch direkte Lektüre, teils durch Übersetzungen, nicht zuletzt auch durch die Vermittlung Montaignes, dessen geistvolle essayistische Art in England überhaupt starken Anklang fand: mehrere Übersetzungen belegen dies¹⁾; für uns kommt hauptsächlich die Florios in Betracht. Als Quellen für Shakespeares Auffassung und Beurteilung des Selbstmords kommen außer Montaigne vor allem Cicero und Seneca mit ihren philosophischen Äußerungen über dieses Problem in Frage. Es lassen sich in Shakespeares Werken Stellen aufzeigen, die direkt ihr Herkommen aus diesem antiken Schriften aufweisen.

Cicero selbst wird mehrfach erwähnt, so wird im Titus Andronicus IV, 1 seiner Redekunst rühmend gedacht; im Heinrich VI, 2. Teil, IV, 1 gedenkt Graf Suffolk vor seiner Ermordung römischer Mordtaten:

Durch Bettler fallen große Männer oft:
Ein romischer Fechter und Bandit erschlug
Den holden Tullius, Brutus' Bastard-hand
Stach Juhus Caesar, wildes Inselvolk
Den Held Pompejus, und Suffolk stirbt durch Rauber.

Im Julius Caesar bringt unser Dichter Cicero als grauhaarige autoritative Persönlichkeit auf die Bühne, läßt ihn vorher, wie Casca erzählt, griechisch sprechen und sich vor dem kommenden Unwetter in sein Haus verziehen. Der Verschwörung gegen Caesar war er nicht abgeneigt, machte aber wohl aus zwei Gründen nicht mit; seine sprichwörtliche Eitelkeit verlangte wohl, daß er mit an erster Stelle bei den Verschwörern stehe; dann war er aber sicher auch ängstlich über die allenfallsigen Folgen, die eine manuelle Beteiligung hätte haben können. Natürlich konnte eine solche Gestalt Shakespeare nicht sympathisch sein, und er macht ihn daher I, 3 kurz ab und erwähnt ihn nur noch II, 1. Als Redner und Schriftsteller läßt er ihm, wie die vorgenannten Stellen zeigen, volle Gerechtigkeit widerfahren.

In vier Schriften spricht Cicero vom Selbstmord: in den Tusculana I, 34, im Traum Scipios III, 6, in den Büchern über die Pflichten I, 31 und in denen über das höchste Gut und Übel III, 18. Ohne bedingungslos auf dem stoischen Standpunkt zu stehen, hält er den Selbstmord doch in gewissen Fällen für erlaubt und angezeigt. Nur

¹⁾ Vgl. Sidney Lee, The French Renaissance in England p. 170.

im sechsten Buch «Vom Staate», das er als «Traum Scipios» bezeichnet, schildert er nach platonischen Vorbild (Vom Staate, X) einen Traum, in dem er Scipio das, was er sagen wollte, aber nicht beweisen konnte, sehen und nachher erzählen läßt. Man weiß also, was Ciceros Stellungnahme in diesem Schriftchen überhaupt zu bedeuten hat. Die einzelnen von Cicero in Frage kommenden Stellen sind folgende:

Tusculana.

I. 34. (82). M, ich sehe, du dachst hohe Gedanken und willst in den Himmel wandern. Ich hoffe, es gelingt dir. Doch gesetzt, die Seelen dauerten der Ansicht jener (der Stoiker) zufolge nach dem Tode nicht fort, — wenn dies sich wirklich so verhält, so werden wir, wie ich sehe, der Hoffnung eines seligen Lebens beraubt; — welches Übel aber bringt diese Ansicht? Denn gesetzt, die Seele gehe so unter, wie der Körper, ist wohl nach dem Tode irgend ein Schmerz oder überhaupt irgend eine Empfindung in dem Körper? Dieses behauptet niemand; zwar macht Epikur dem Demokrit diesen Vorwurf, die Anhänger des Demokrit aber weisen ihn zurück. Also bleibt auch in der Seele keine Empfindung zurück; denn sie selbst ist nirgends. Wo ist nun das Übel? Denn ein drittes (außer dem Körper und der Seele) ist nicht vorhanden. Etwa weil an sich die Trennung der Seele von dem Körper nicht ohne Schmerz geschieht? Ich will annehmen, die Sache verhalte sich wirklich so; wie geringfügig ist dieses! Und ich halte es auch für falsch; denn gemeinlich geschieht es ohne Gefühl, zuweilen auch mit einer angenehmen Empfindung; kurz, das Ganze ist unbedeutend, wie es auch beschaffen sein mag; denn es ist die Sache eines Augenblicks.

83. Das aber ängstigt oder quält vielmehr, die Trennung von allen Gütern des Lebens. Doch vielleicht durfte man richtiger sagen: von den Übeln. Was soll ich jetzt das Leben des Menschen bejammern? Ich konnte es in Wirklichkeit und mit Recht; doch da mein Streben darauf gerichtet ist, daß wir uns nach dem Tode nicht für unglücklich halten sollen; was ist es nötig, das Leben durch Klagen noch unglücklicher zu machen? Ich habe es in der Schrift getan, in der ich mich selbst so gut ich konnte, getrostet habe¹⁾. Von

¹⁾ Diese Schrift, die Cicero nach dem Tode seiner Tochter Tullia abgefaßt hat, ist auf bis einige Bruchstücke verloren gegangen. Sie folgen hier;

Tröstschrift an Marcia.

Marcia war eine vornehme römische Dame, eine Tochter des Cordus. Dieser wurde wegen seines Eintretens für Brutus und Cassius in Anklagezustand versetzt. Nach glänzender Selbstverteidigung (Tacitus, Annal. II, 34f.), machte er seinem Leben freiwillig ein Ende, indem er nichts mehr genoß (*abstinentia*). Der Tod ist das Ende aller Übel und Schmerzen. Niemand stirbt zu frühe, wenn er lebt, so lange er sollte. Dem Weisen ist ein langes Leben nicht wünschenswert; wer früher stirbt, der hat das beste Teil erwählt; wohl ihm (vgl. Sophokles: Oedipus in Colonos) . . .

19. . . . Was macht dir nun Kummer, Marcia? Das, daß dein Vater gestorben ist, oder das, daß er nicht lange gelebt hat? Trauerst du um seinen Tod, so mußtest du das immer tun; denn immer wußtest du, daß er sterben werde. Bedenke, daß die Toten keine Qual mehr anrühren kann und daß

Übeln also führt uns der Tod weg, nicht von Gütern, wenn wir die Wahrheit wissen wollen. Und dieses wird von dem Kyrenaiker Hegesias mit so großer Fülle erörtert, daß ihm der König Ptolemaus über diesen Gegenstand in seinen Lehrvorträgen zu reden verbot, weil sich viele nach Anhorung derselben das Leben nahmen.

84. Wenigstens findet sich ein Epigramm des Kallimachus auf Kleombrotos aus Ambrakia¹⁾, von dem er sagt, er habe sich, ohne daß ihm irgend eine Widerwartigkeit zugestoßen sei, nach Lesung einer Platonischen Schrift (Phádon) von der Mauer ins Meer gestürzt. Die eben angeführte Schrift des Hegesias führt die Aufschrift «Ἀποκαρτερώων» (der Verzweifelnde), weil in derselben ein Mann, der sich zu Tode hungern will, von seinen Freunden abgemahnt wird und sie dadurch zu widerlegen sucht, daß er alle Widerwartigkeiten des menschlichen Lebens aufzählt. Ich könnte das nämliche tun, wenn auch in geringerem Grade, als jener, der behauptet, das Leben fromme überhaupt niemand. Ich will nicht von anderen reden; frommt es auch mir? Sicherlich hätte mich, der ich jetzt des hauslichen Trostes (durch den Tod der Tullia) und der öffentlichen Ehren beraubt bin, ein früherer Tod vor Leiden und nicht vor Freuden bewahrt.

Der Traum Scipios.

III. 6. Nun fragte ich, obwohl heftig erschrocken (nicht sowohl aus Furcht vor dem Tode als vielmehr aus Betrubnis über die mir von meinen eigenen Verwandten drohenden Nachstellungen), ob denn er selbst und mein Vater Paullus und die andern, die wir für tot hielten, noch lebten.

Gewiß, antwortete jener, leben die, welche aus den Fesseln des Körpers wie aus einem Gefangnis entflohen sind. Im Gegenteil ist das, was ihr Leben nennt, eigentlich Tod. Warum siehst du denn nicht auf deinen Vater Paullus, der sich dir dort naht?

Kaum aber hatte ich diesen erblickt, als mir die Tränen aus den Augen sturzten. Doch er umarmte und küßte mich und verbot mir, zu weinen.

es Fabeln sind, die uns das Reich der Toten schrecklich machen . . . Der Tod ist die Erlösung von allen Schmerzen und volliges Aufhören; über ihn gehen unsre Leiden nicht hinaus. . . .

20. . . . Der Tod ist's, sage ich, dem wir es zu verdanken haben, daß es keine Strafe ist, geboren zu sein; er halt mich aufrecht bei den Anläufen des Mißgeschicks, so daß ich starken, festen Mutes bleiben kann, getragen von dem Gedanken: ich weiß einen Platz, wo ich landen kann! . . .

22. . . . Wahrhaftig, niemand nähme das trügerische Menschenleben; nichts ist so voll von Nachstellungen. Aber man bekommt es eben, ohne daß man etwas davon weiß. Das größte Glück ist, gar nicht geboren zu werden; das nächste daran, glaube es, ist, bald sterben zu dürfen und wieder in den Zustand zurückzukehren, in welchem man sich vor der Geburt befand.

Die im 20. und 22. Kapitel angeführten Gedanken finden sich bereits bei Aeschylus.

¹⁾ «Leb wohl, o Sonne!» sprach Kleombrotos
und sprang von hoher Mauer in den Hades.
Kein schwerer Gram hatt' ihn bedrückt; ihn trieb
allein, was Platon von der Seele schrieb.

7. Als ich nun die Tränen niedergekämpft hatte und wieder sprechen konnte, da begann ich:

Ich bitte dich, seligster und bester Vater, wenn also dies hier erst das wahre Leben ist, wie ich den Africanus sagen hore, warum weile ich dann noch auf Erden? Warum eile ich nicht, hierher zu euch zu kommen?

Nein, antwortete jener, denn wenn der Gott, dem dieses ganze Weltall gehört, das du hier siehst, dich nicht von deinem Körper, diesem Gefangnis, befreit hat, kann dir der Zutritt nicht verstattet werden. —

Denn die Menschen sind mit der Bestimmung erschaffen, daß sie jene Kugel schauen, welche du mitten in diesem weiten Raume siehst, und die man Erde nennt; und ihnen ist eine Seele verliehen, aus jenen ewigen Feuern, welche ihr Sterne und Sternbilder nennt, und die, kugelförmig und rund, von göttlichen Seelen belebt, ihre Umläufe und Kreise mit wunderbarer Schnelligkeit vollführen.

Deswegen mußt du, Publius, wie alle frommen Menschen, deine Seele in ihrem Gefangnis, dem Körper, zurückhalten und nicht ohne Geheiß dessen, von dem euch jene gegeben ist, aus dem menschlichen Leben scheiden, damit es nicht scheine, als hättet ihr euch der von Gott vorgezeichneten menschlichen Bestimmung entziehen wollen.

Bücher über die Pflichten.

I, 31. Denn wie wir die Sprache, die uns natürlich ist, beibehalten müssen und mit allem Recht ausgelacht werden, wenn wir nach der Manier gewisser Leute griechische Brocken in die Rede mengen, so dürfen wir auch in unseren einzelnen Handlungen und in unser ganzes Leben nichts Fremdes aufnehmen, was mit unserm Wesen in Widerspruch steht. Und diese Verschiedenheit der Naturanlage hat eine solche Bedeutung, daß beispielsweise der eine Mensch sich in einer gewissen Lage das Leben nehmen darf, während dieselbe Tat für den anderen unter gleichen Verhältnissen ein Verbrechen wäre. War etwa Cato in einer anderen Lage als die Übrigen¹⁾, welche sich dem Caesar in Afrika ergeben haben? Und doch wurde man es den Übrigen vielleicht als Schuld angerechnet haben, wenn sie sich das Leben genommen hätten; deswegen, weil ihr Leben weniger streng, ihr Charakter nachgiebiger gewesen war. Dem Cato hingegen hatte die Natur eine unglaubliche Willenskraft verliehen, die von ihm selbst durch unablässige Ausdauer verstärkt war. Einen einmal gefaßten Vorsatz oder ein begonnenes Unternehmen aufgeben, gehörte bei ihm zu den Unmöglichkeiten. Darum stand es ihm besser an zu sterben, als in das Gesicht des Tyrannen schauen zu müssen.

Über das höchste Gut und Übel.

III, 18. Da es nun nicht zweifelhaft ist, daß unter den sogenannten mittleren Dingen manches zu wählen, anderes zu verwerfen ist, so gehören alle diesbezüglichen Handlungen und Reden zu den Pflichten. Dies erhellt auch daraus, daß alle sich selbst lieben; deshalb wird der Tor wie der Weise das naturgemäße ergreifen und das gegenteilige zurückweisen; mithin sind die Pflichten etwas, was dem Weisen und dem Toren gemeinsam ist, und daraus folgt, daß sie zu dem gehören, was wir das mittlere nennen. Da nun aus diesem

¹⁾ Übrigens begingen auch noch Metellus, Scipio, Petrejus und König Juba Selbstmord nach Caesars Sieg bei Thapsus.

mittlern alle Pflichten hervorgehen, so sagt man nicht ohne Grund, daß alle unsere Gedanken sich darauf beziehen; und darunter gehort auch der Austritt aus dem Leben oder das Bleiben darin. Der Mensch, in welchem das Naturgemäße überwiegt, hat die Pflicht, im Leben zu bleiben; bei wem aber das Naturwidrige überwiegt oder dies später zu erwarten ist, dessen Pflicht ist, aus dem Leben zu scheiden. Daraus erhellt, daß auch der Weise mitunter die Pflicht hat, aus dem Leben zu scheiden, obgleich er glücklich ist, und der Tor die Pflicht, im Leben zu bleiben, obgleich er elend ist. Denn das schon oft genannte Gute und Üble folgt erst nach, während jene Anfänge der Natur, mögen sie gemäß oder entgegengesetzt sein, unter das Urteil und die Auswahl des Weisen fallen und gleichsam den Stoff der Weisheit bilden. Hiernach ist die Entscheidung, ob man im Leben bleiben oder aus demselben scheiden solle, nach allen den oben erwähnten Dingen zu bemessen. Deshalb wird nicht jeder durch die Tugend im Leben festgehalten; auch haben die, welchen die Tugend abgeht, den Tod zu suchen. Es ist oft die Pflicht des Weisen, aus dem Leben zu scheiden, wenn er am glücklichsten ist, sofern dies die Lage der Verhältnisse verlangt, d. h. sofern es einem naturgemäßen Verhalten entspricht. So wird von den Stoikern das Rechtzeitige des glücklichen Lebens aufgefaßt. Deshalb gebietet die Weisheit, daß der Weise es selbst, wenn es dient, verlasse. Wenn daher die Laster ihrer Natur nach keinen Grund zum freiwilligen Tode abgeben können, so erhellt, daß auch die Toren, obgleich sie elend, im Leben zu verharren verpflichtet sind, sobald sie nur den größeren Teil der naturgemäßen Dinge besitzen. Überdies ist der aus dem Leben scheidende und der darin bleibende gleich elend, und das längere Leben kann ihn nicht bestimmen, es mehr zu fliehn; deshalb kann man mit Recht denen, welchen überwiegend das Naturgemäße zu gebote steht, sagen, daß sie im Leben bleiben müssen.

Man sieht, Cicero ist erst allmählich zu einer stoischen Auffassung des Selbstmords durchgedrungen; im Traum des Scipio könnte man fast an einen das Christentum vorausnehmenden Standpunkt denken. Allerdings nur an dieser einen Stelle wendet er sich von der Berechtigung des Selbstmords ab, um in späteren Werken sich den stoischen Ansichten noch mehr als in den frühen zuzuwenden. —

Der eigentliche Philosoph des Selbstmords ist Lucius Annaeus Seneca, der sich am ausführlichsten und tiefsten über dieses Thema ausgelassen hat. Mehr als seine Trostschriften kommen seine Briefe an Lucilius in Frage, in denen das Problem von allen in Frage kommenden Seiten in ansprechender ausführlicher Darstellung behandelt wird. Bei den überaus zahlreichen Äußerungen Senecas über den Selbstmord mußte in den folgenden Probeteilen eine strenge Auswahl getroffen und konnte nur Wichtiges berücksichtigt werden. Der stoische Philosoph nimmt seinen Ausgang von Epicur, wie der 24. und 26. Brief zeigt. Aber auch er muß erst in das vielschichtige Problem hineinwachsen, wie die mitgeteilten

Briefstellen ergeben. Im 58. Brief werden die Alters- und Krankheitserscheinungen als Ursachen zum Lebensschluß erörtert. Den Höhepunkt erreichen die Ausführungen im 70. Brief, der von einer Stelle aus ganz mitgeteilt wurde, weil Seneca hier am klarsten und ausführlichsten seine Gedanken über den freiwilligen Tod entwickelt.

Trostschrift an Marcia. c. 20.

Die Knechtschaft laßt sich tragen, wenn es einem für den Fall, daß man es mit dem Herrn nicht mehr aushalten kann, frei steht, mit einem einzigen Schritt zur Freiheit zu gelangen. Daß ich dich lieb habe, mein Leben, das verdanke ich dem Tod !

24. Brief.

... Epicurus sagt, indem er jene, die den Tod sehnlich wünschen, nicht minder scharf als die tadelt, die ihn fürchten: «Es ist lächerlich, aus Lebensüberdruß in den Tod zu eilen, wenn man durch die Art seines Lebens es dahin gebracht hat, daß man in ihm Zuflucht suchen muß.» Und an einem andern Orte: «Was ist so lächerlich, als nach dem Tode zu verlangen, nachdem man durch die Furcht vor dem Tode sich ein unruhiges Leben gemacht hat?» Du kannst auch folgende Worte desselben Schlages beifügen: «Die Unklugheit, ja der Unsinn mancher Menschen ist so groß, daß sie durch Furcht vor dem Tode sich zum Tode zwingen lassen.» Mit welchen dieser Satze du dich beschäftigen magst — du wirst deine Seele stärken zur Ausdauer gegen den Tod wie gegen das Leben. Gegen beides haben wir uns zu verwahren und zu kräftigen, daß wir das Leben weder zu sehr lieben, noch zu sehr hassen. Auch wenn die Vernunft uns rät, ihm ein Ende zu machen, so dürfen wir uns gleichwohl nicht in blindem Anlauf in den Tod stürzen. Der mutige und weise Mann soll nicht aus dem Leben fliehen, sondern gehen. Und vor allem werde jene Stimmung gemieden, die sich so vieler bemächtigt, im Sterben eine Lust zu finden. Denn, mein Lucilius, es gibt, wie zu anderen Dingen, so auch zum Sterben einen unüberlegten Hang, der oft edelsinnige Männer von kräftigem Charakter ergreift, oft zagende und kleinmutige Naturen: jene verachten das Leben, diese drückt es. Einige beschleicht eine Satttheit, immer dasselbe zu tun und zu sehen, und sie fühlen nicht sowohl Haß als Überdruß des Lebens. Die Philosophie selbst treibt uns, daß wir leicht in ihn geraten, indem wir sagen: «Wie lange doch dieses Einerlei? Ich erwache und schlafe; esse und werde wieder hungrig; friere und schwitze; keines Dinges ist ein Ende, alles bewegt sich im Kreislauf, flieht und verfolgt sich. Auf die Nacht kommt der Tag, auf den Tag die Nacht; der Sommer geht über in den Herbst, dem Herbst folgt auf dem Fuße der Winter, dem der Frühling ein Ziel setzt. Alles geht vorüber, um wiederzukehren; ich sehe nichts neues, ich tue nichts neues: am Ende wird auch dies zum Ekel.» Manche gibt es, die es nicht für unerträglich halten zu leben, aber für überflüssig.

26. Brief.

... Warte noch ein klein wenig, und ich werde meine Zahlung von meinem Eigenen leisten. Inzwischen wird mir Epikur borgen, der sagt: «Bereite dich auf den Tod, mag nun das Bessere sein, daß der Tod zu uns komme oder wir

zu ihm.» Hier ist der Sinn klar: es ist eine herrliche Sache, sterben zu lernen. Du hältst es vielleicht für überflüssig, zu lernen, was man nur einmal brauchen kann? Das ist es eben, warum wir uns darauf bereiten müssen. Man muß immer das lernen, wovon man zuvor nicht die Erfahrung machen kann, ob wir es auch verstehen. «Bereite dich auf den Tod.» Wer dies sagt, heißt uns auf die Freiheit bereiten. Wer sterben gelernt hat, hat verlernt Sklave zu sein; er ist über aller Gewalt, wenigstens außer aller. Was gehen Kerker ihn an und Wachen und Riegel? Frei steht ihm der Ausgang. Nur eine Kette ist, die uns gefesselt halt, die Liebe zum Leben; ist sie zwar nicht abzuwerfen, so ist sie wenigstens zu schwächen, damit, wenn die Umstände es fordern, nichts uns halte und hindere, bereit zu sein, was einmal doch geschehen muß, auf der Stelle zu tun.

58. Brief.

. . . Ich glaube zwar nicht, daß ein hohes Alter lebhaft zu wünschen sei, doch ist es auch nicht zu verschmähen. . . .

Allein die Frage ware zu beantworten, ob man es nicht verschmähen soll, an die äußerste Grenze des Alters zu gelangen, ob man das Ende nicht mit eigener Hand herbeizuführen habe, statt es zu erharren. Der ist nahe daran zu zagen, der willenlos wartet, bis das Todesgeschick erscheint; so wie derjenige dem Weine unmaßig ergeben ist, der den Krug mit den letzten Tropfen Hefe ausschürft. Allein es fragt sich doch, ob jenes letzte Restchen des Lebens wirklich die Hefe sei oder vielleicht lauterer und reiner als das übrige; ob der Geist noch nichts gelitten; ob er unterstützt werde von ungeschwachten Sinnen; ob der Körper noch nicht entkräftet und vor der Zeit erstorben sei. Denn es ist ein sehr großer Unterschied, ob jemand sein Leben oder sein Sterben verlängert. Wenn der Körper zu seinen Dienstleistungen unbrauchbar geworden ist, warum sollten wir den beschwerten Geist nicht hinausführen dürfen? Vielleicht sollten wir es noch etwas früher tun, als es notwendig ist, um nicht, wenn es sein muß, schon unfähig zu sein, es zu tun. Da die Gefahr, elend zu leben, eine schlimmere ist als die, vor der Zeit zu sterben, so kann nur ein Tor es verschmähen, um den Preis eines Augenblicks von einer großen Gefahr sich loszukaufen. Nur wenige gelangen durch ein hohes Alter hindurch ohne Einbuße bis zum Tode: für viele ist das Leben ein brachliegendes, nutzloses Gut. Findest du es hart, etwas von dem Leben aufzugeben, das man doch einmal endigen muß? Höre mich nicht mit Unmut, als ob diese meine Behauptungen schon dich selbst angingen, sondern beurteile bloß, was ich sage. Ich werde dem Alter nicht entfliehen, wenn es mich mir ganz bewahrt, ganz nämlich, jenem besseren Teile nach. Aber wenn es anfangen sollte, meinen Geist anzugreifen und sein Vermögen zu entkräften, wenn es mir nicht das Leben, sondern nur das tierische Dasein noch überlaßt, dann werde ich mich mit einem Sprunge retten aus der morschen, hinsinkenden Behausung. Einer Krankheit, solange sie heilbar und meinem Geiste nicht hinderlich ist, werde ich mich nicht durch den Tod entziehen; ich werde nicht eines Schmerzes wegen Hand an mich legen; so sterben, hieße besiegt werden. Weiß ich aber, daß ich ihn immer werde leiden müssen — nun so werde ich von dannen gehen, aber nicht wegen des Schmerzes selbst, sondern weil er mich an allem dem hindern würde, wegen dessen man lebt. Schwach und feig, wer um des Schmerzes willen stirbt: aber ein Tor ist, wer dem Schmerz zu liebe lebt.

Doch ich verliere mich zu weit: der Stoff ist von der Art, daß man dazu einen ganzen Tag verbrauchen konnte. Aber wer mit einem Briefe nicht zu Ende kommen kann, wie wird der seinem Leben ein Ende zu machen vermögen? So lebe denn wohl!—ein Wort, das du lieber lesen wirst als vom Tod und nichts als vom Tod!

70. Brief.

... Einige fuhr das Leben mit der größten Schnelligkeit dahin, wohin sie auch zaudernd kommen müßten; andre macht es erst murb und gar! Man braucht es indes, wie du weißt, nicht immer fest zu halten. Denn es ist kein Gut, zu leben; sondern gut zu leben. Der Weise daher lebt, solange er soll, nicht so lange er kann. Er wird in Betracht ziehen, wo er leben soll, mit wem, wie, was er tun soll. Er denkt immer daran, wie das Leben beschaffen, nicht wie lang es sei. Begegnet ihm viel unangenehmes und seine Ruhe storendes, so entläßt er sich: und zwar tut er das nicht bloß im äußersten Notfall; sondern sobald nur das Schicksal anfängt, ihm verdächtig zu werden, untersucht er sorgsam, ob er nicht etwa an demselben Tage sein Dasein beschließen soll. Ihm gilt es gleich, ob er ein Ende mache, oder nehme, ob es später oder fruher geschehe. Er ist nicht besorgt, als konnte er einen großen Verlust leiden. Wo nur Tropfen fallen, da ist nicht viel zu verlieren. Ob du fruher oder später stirbst, daran liegt nichts; ob man gut oder schlecht stirbt, daran liegt etwas. Gut sterben heißt aber der Gefahr entronnen, schlecht zu leben. Höchst weibisch, meines Erachtens, sagte daher jener Rhodier¹⁾, der von dem Tyrannen in einen Käfig gesperrt und wie ein wildes Tier gefuttern wurde, als ihm jemand riet, sich der Speise zu enthalten: «So lange der Mensch lebt, darf er alles hoffen.» Gesetzt, das sei wahr; so soll man doch das Leben nicht für jeden Preis kaufen. Manche Vorteile mögen immer groß und gewiß sein: doch mochte ich durch kein schimpfliches Geständnis meiner Schwache dazu gelangen. Ich sollte mehr daran denken, daß das Schicksal für den, der lebt, alles tun kann, also daran, daß es gegen den, der zu sterben weiß, nichts ausrichten kann? Zuweilen indes wird der Weise, auch wenn ihm der gewisse Tod bevorsteht und er weiß, daß ihm die Todesstrafe bestimmt ist, doch zu seiner Hinrichtung nicht die Hände bieten. Torheit ist es zu sterben aus Furcht vor dem Sterben. Es wird schon einer kommen, dich zu toten. Warte doch! Warum zuvorkommen? Warum wolltest du ausführen, was eines fremden Grausamkeit beschließt? Bescheidest du deinen Henker oder schonst du ihn? Sokrates konnte durch Enthaltung von Speise sein Leben endigen und Hungers sterben statt an Gift. Dennoch brachte er dreißig Tage im Kerker und in der Erwartung des Todes zu — nicht in dem Gedanken, als könne sich noch alles ereignen, oder als gäbe eine so lange Zeit noch vielen Hoffnungen Raum; sondern um sich den Gesetzen zu fügen und seinen Freunden den letzten Rest des Sokrates zu genießen zu geben. Was wäre torichter gewesen, als den Tod zu verachten und das Gift zu fürchten? Scribonia, diese achtungswürdige Frau, war eine Vaterschwester des Drusus Libo²⁾ eines ebenso albern als vornehmen jungen Mannes, der sich größere Hoffnungen machte, als sich zu seiner Zeit irgend jemand, und als er sich zu irgend einer Zeit machen durfte. Als dieser unter einer wahrlich nicht zahlreichen

¹⁾ Sokrates. ²⁾ Er ließ sich in eine Verschwörung gegen Tiberius ein.

Leichenbegleitung (denn alle seine Freunde hatten ihn, nicht als einen Angeklagten, sondern als einen Toten, unbarmherzig verlassen) krank in einer Sänfte aus dem Senate nach Hause gebracht wurde, fing er an, darüber zu beratschlagen, ob er sich den Tod geben oder ihn erwarten wollte. Da sagte Scribonia: Was für Freude hast du davon, etwas für andere zu tun?¹⁾ Er folgte ihr nicht, er tötete sich und mit Recht. Denn wer in drei oder vier Tagen nach der Willkür eines Feindes sterben muß und sein Leben bis dahin fortführt — der tut etwas für einen anderen. Man kann also über die Frage: ob man den Tod, wenn eine äußere Gewalt ihn ankündigt, sich vorher geben, oder ihn erwarten soll, nicht wohl im allgemeinen entscheiden; denn es gibt viele Umstände, welche nach der einen oder anderen Seite ziehen können. Wenn die eine Todesart mit Martern verbunden, die andere einfach und leicht ist, warum sollte man denn diese nicht ergreifen? Wie bei der Wahl eines Schiffes, worauf ich fahren, und eines Hauses, das ich bewohnen will, so werd ich auch bei der Wahl einer Todesart verfahren; ich werde unstreitig die vorziehen, durch welche ich am besten davon komme. Wie übrigens das langste Leben nicht immer das beste ist, so ist immer der langste Tod der schlimmste. Nirgends müssen wir mehr unserer Seele folgen, als in Rücksicht auf den Tod: sie entferne sich, auf welchem Wege es ihr beliebt. Sie gehe davon, und zerreiße die Bande der Knechtschaft, es sei durchs Schwert, oder durch den Strick, oder durch einen die Adern durchdringenden Giftrank. Über unsere Lebensart sind wir auch ändern, über unsre Todesart nur uns selbst Rechenschaft schuldig. Die uns gefällt, ist die beste. Es ist töricht zu denken: «Mancher wird vielleicht sagen: ich habe nicht sehr mutig, mancher, ich habe unbedachtsam gehandelt; mancher, es habe noch eine heldenmäßigere Todesart gegeben.» Willst du wohl bedenken, daß hier von einem Vorhaben die Rede ist, wohin die Nachrede nicht reicht? Dahin allein sieh, daß du dich dem Schicksal so schnell als möglich entreißest. Übrigens wird es nicht an Leuten fehlen, welche deine Tat selbst¹⁾ mißbilligen. Du wirst sogar Philosophen finden, welche behaupten, man dürfe sein Leben nicht gewaltsam endigen und es sei ein Verbrechen, sein eigener Totschläger zu werden; man müsse den Eintritt erwarten, den die Natur bestimmt habe. Wer so spricht, sieht nicht ein, daß er der Freiheit den Weg versperrt. Das ewige Gesetz der Natur hat nichts wohlthätigeres angeordnet, als daß es uns einen Eingang in das Leben öffnete, aber viele Ausgänge. Ich sollte die Grausamkeit einer Krankheit, oder eines Menschen erwarten, da ich allen Martern entgehen und alle Widerwärtigkeiten verschrecken kann? Dies ist das einzige, warum wir uns nicht über das Leben beklagen können; es hält niemand fest. Es steht gut um die menschlichen Angelegenheiten, da niemand anders als durch eigene Schuld unglücklich ist. Gefällt's dir? — So lebe! — Gefällt's dir nicht? — So darfst du wieder hingehen, woher du gekommen bist. Um deinen Kopfschmerz zu lindern, hast du oft Blut gelassen; um Vollblutigkeit zu heben, läßt man sich die Ader schlagen; es bedarf keiner großen Wunde in der Brust; eine Lanzette öffnet den Weg zu jener erhabenen Freiheit, die nur einen Stich kostet: deine Sicherheit. Was macht uns denn aber so faul und träge? — Niemand denkt daran, daß er diese Behausung endlich einmal

¹⁾ D. i. durch einen Selbstmord dem Nachrichten die Arbeit abzunehmen.

²⁾ D. i. den Selbstmord, nicht bloß die Wahl der Todesart.

verlassen muß. So fesselt alte Mietsleute Gewohnheit und Vorliebe an einen lange bewohnten Ort, seinen Ungemachlichkeiten zum Trotze. Willst du deine Freiheit gegen diesen Körper behaupten? — Bewohne ihn als einer, der bald auswandern wird; stelle dir vor, daß du einst diesen Aufenthalt verlassen mußt, und du wirst den unvermeidlichen Abschied um so starker ertragen. Aber wie sollten Leute an ihr Ende denken, die keiner Begierde ein Ende machen? Es gibt keinen wichtigeren Gegenstand der Vorbereitung. Auf andre Dinge ubt man sich vielleicht ganz überflüssig. Man hat sich auf die Armut gefaßt gemacht — und behalt seinen Reichtum. Wir waffneten uns zur Verachtung des Schmerzes — bei der glücklichen Beschaffenheit eines unverletzten und gesunden Körpers wird unsre Seelenstärke nie auf diese Probe gestellt. Wir haben es uns zum Gesetz gemacht, die Sehnsucht nach unsern Verlorenen standhaft zu ertragen — das Schicksal ließ alle, die wir lieben, uns überleben. Der Tag, welcher uns zur Benutzung dieser Vorbereitung¹⁾ notigt, wird gewiß kommen.

Glaube nicht, bloß große Männer haben Starke genug gehabt, aus dem Sklavenkerker, worin die Menschheit schmachtet, d. i. aus dem Leben, zu brechen. Denke nicht, so etwas könne nur von einem Cato geschehen, der das Leben, welches er vermittelst des Schwerts nicht entlassen konnte, mit der Hand entzog²⁾. Denn auch Leute von niedrigstem Stande setzten sich durch eine außerordentliche Anstrengung in Sicherheit und rissen, da sie nicht nach Bequemlichkeit sterben und die Werkzeuge ihres Todes nach Willkur wahlen durften, was ihnen in den Wurf kam, an sich, und machten sich durch ihre Kraft aus Dingen, die von Natur unschädlich waren, ihre Todeswaffen. Noch neulich beim Tiergefecht gab ein Germane, der zu den vormittaggen Spielen bestimmt war, ein natürliches Bedürfnis vor, um sich dahin zu begeben, wohin allein er ohne Wache gehen konnte und stopfte sich daselbst das zu einem gewissen Gebrauch befindliche, am Ende mit einem Schwamm versehene Holzchen so tief in den Schlund, daß er erstuckend den Geist aufgab. Dies heiß ich wahrlich dem Tode Hohn bieten! — «Freilich nicht auf eine sehr reinliche und anständige Art!» — Aber was ist albern als den Zartling machen, wenn man sterben soll? O welch ein mutiger Mann! Wie würdig, ihm die Wahl seines Todes zu lassen! Wie mutig wurde er das Schwert gebraucht, wie kuhn würde er sich in die Tiefe des Meeres, oder von der Hohe eines schroffen Felsens herabgestürzt haben! Von allem verlassen, entdeckte er gleichwohl, wie er den Tod sich schuldig wäre und die Waffe, ihn sich zu geben, zum Beweise, daß uns vom Sterben nichts abhält, als — der Wille. Ein jeder urteile über die Tat des wackern Mannes, wie es ihm gut daucht, wenn nur dies feststeht: daß der unsauberste Tod besser ist, als die reinlichste Knechtschaft. Ich fahre, da ich einmal angefangen, fort, Beispiele aus dem niedrigsten Stande anzuführen. Denn jeder wird sich selbst so viel mehr zumuten, wenn er sieht, daß auch die verachtetsten Menschen den Tod verachten können. Die Catonen, Scipionen und andere, deren Namen wir nur mit Bewunderung zu hören gewohnt sind, scheinen uns für unsere Nachahmung zu hoch zu stehen; ich werde jetzt zeigen, daß der Schauplatz der Tiergefechte ebenso viele Beispiele edler Todesverachtung auf-

¹⁾ Auf den Tod.

²⁾ Er riß die Wunde, die er sich versetzt, woran er nicht sogleich gestorben war, nachdem sie von Freunden verbunden war, eigenhändig wieder auf.

zuweisen hat, als die Bürgerkriege in ihren Feldherren. Als neulich ein Gefangener, von Wachen umgeben, zum Vormittags-Schauspiel gefahren ward, nickte er, als wenn er schlafrig wäre, mit dem Kopfe, ließ diesen so tief herabsinken, daß er ihn zwischen die Speichen des Rades brachte, und hielt sich so lange auf dem Sitze, bis er vernuttelst der Umdrehung des Rades das Genick brach. Auf demselben Kairen, der ihn zur Hinrichtung bringen sollte, entging er der Hinrichtung. Nichts halt den auf, der ausbrechen und davongehen will. Die Natur bewacht uns im Freien. Wem es die Umstände erlauben, der sehe sich nach einem bequemen Ausgang um.

Wer mehrere Mittel, sich zu retten, zur Hand hat, der stelle eine Wahl an und untersuche, durch welches derselben er sich vor andern befreien möge. Wem die Gelegenheit nicht günstig ist, der ergreife die erste als die beste, sei sie auch neu und unerhört. Wer den Mut hat, zu sterben, wird auch Kopf genug dazu haben, die Mittel dazu zu finden. Du siehst, wie auch die niedrigsten Sklaven, wenn sie ein peinliches Gefühl spornt, aufgereizt werden und die aufmerksamsten Wachter tauschen. Der ist ein großer Mann, welcher sich nicht bloß den Tod gebeut, sondern auch die Art desselben erfindet. Ich habe dir mehrere Beispiele vom Schauplatz versprochen. Beim zweiten Seegefecht¹⁾ durchbohrte sich ein Barbar mit der Lanze, welche er zum Kampfe erhalten hatte, die eigne Brust. «Warum», dacht er, «entgehe ich nicht auf der Stelle der Marter, jeder Verhohnung? Warum erwarte ich den Tod bewaffnet?» Dies Schauspiel war um so schöner, je ehrenvoller es für den Menschen ist, sterben als toten zu lernen. Wie aber! Einen Mut, den Verruchte und Verbrecher haben, sollen die nicht haben, die eine lange Vorbereitung und die Lehrerm alles Guten, die Vernunft, für solche Fälle ausrüstete? Diese lehrt uns, daß der Tod viele Zugänge, aber nur ein Ziel hat, daß es keinen Unterschied mache, wo man anfängt, was gewiß kommt. Dieselbe Vernunft rät dir, wenn du kannst, ohne Schmerz zu sterben: wenn du das aber nicht kannst, so mache es, wie du kannst, und ergreife was dir vorkommt, um dir Gewalt anzutun. Es ist unrecht, vom Raube zu leben, aber es ist gar schon, den Tod sich zu rauben.

77. Brief.

Eine Reise ist unvollendet, wenn man in der Hälfte des Weges, oder überhaupt diesseits des Zieles stehen bleibt; das Leben ist nicht unvollendet, wenn es ein tugendhaftes ist. Wann du auch beschließen magst — es ist etwas Ganzes, wenn man es gut endigt. Oftmals muß man mit kühnem Entschluß ein Ende machen, wenn auch die Gründe dafür nicht die wichtigsten sind; denn was uns veranlaßt da zu bleiben, ist ja auch nicht sehr wichtig.

. . . Tullius Marcellinus, den du sehr gut gekannt hast, der seine Jugend still verlebte, aber schnell alterte, verfiel in eine zwar nicht unheilbare, aber langwierige und beschwerliche Krankheit, die viele Bedürfnisse verursachte. Er fing an, auf seinen Tod zu denken, und berief mehrere seiner Freunde zu sich. Die Furchtsamen unter diesen rieten ihm, was sie sich selbst geraten

¹⁾ Diese Nachahmungen von Seeschlachten gehörten zu den großen und kostbaren Schauspielen, an welchen sich die Römer auf Kosten des Lebens vieler Menschen belustigten. Nero gab ihrer zwei, deren letzte Seneca hier wahrscheinlich meint.

hätten; wer ihm schmeicheln wollte, machte ihm Vorschläge, von denen er glaubte, daß sie dem Fragenden angenehmer sein werden Unser Stoiker Attalus aber, der treffliche Mann, oder um ihn mit den Worten zu loben, die ihm gebühren, der Mann voll Mut und Tatkraft, erteilte ihm, wie ich glaube, den besten Zuspruch. «Quäle dich nicht, mein Marcellinus», hob er an, «als ob du wegen einer sehr wichtigen Angelegenheit dich zu bedenken hättest. Das Leben ist nichts wichtiges. Alle deine Sklaven leben, alle Tiere sogar; wichtig ist es, ehrenhaft, weise, mutvoll zu sterben. Bedenke, wie lange schon du dieses Einerlei tust: Essen, Schlaf, Wollustgenuß — das ist der Kreis, in dem man sich dreht. Sterben wollen kann nicht bloß der Weise, der Mutige, der Unglückliche, sondern auch der Überdrussige.» Dieses Rates aber bedurfte jener nicht, sondern des Beistandes: seine Sklaven wollten ihm nicht gehorchen. Diesen benahm nun Attalus ihre Furcht, indem er ihnen zeigte, daß die Dienerschaft nur dann Gefahr laufe, wenn es ungewiß sei, ob der Tod des Herren wirklich ein freiwilliger gewesen: sonst sei es ein nicht geringeres Vergehen, den Herrn am Sterben zu verhindern als ihn umzubringen. . . .

Stahl und Blut war nicht nötig; er nahm drei Tage keine Nahrung und ließ in seinem Schlafzimmer ein Badezelt aufschlagen. Darunter ward die Wanne gestellt, in der er lange lag und, indem von Zeit zu Zeit laues Wasser zugeworfen ward, allmählig hinstarb, nicht, wie er selbst sagte, ohne ein gewisses Wohlgefühl, wie es mit einer solchen sanften Auflösung verbunden zu sein pflegt; was ich selbst auch schon empfunden habe, da mich zuweilen Ohnmachten befahlen. . . .

Du erwartest nun, ich werde dir Beispiele großer Männer anführen? Ich werde welche von Knaben anführen. Man erzählt von einem jungen Spartaner, der, noch ehe er das Junglingsalter erreicht hatte, in Gefangenschaft geraten war. «Ich will kein Sklave sein», rief er in seiner dorischen Mundart; und er hielt Wort. Denn gleich das erste Mal, da ihm eine sklavische und schimpfliche Dienstleistung zugemutet worden war — er sollte ein gewisses unreines Gefäß herbeibringen — zerschellte er sich den Kopf an der Wand. . . . Wie mit einer Rolle, so ist es mit dem Leben: nicht ob lange, sondern ob gut gespielt wird, ist die Frage. Es liegt nichts daran, wo du aufhorst. Höre auf, wo du willst; nur mache einen guten Beschluß.

101. Brief.

. . . Es gibt einen Menschen, der lieber unter Martern dahinschwinden und Glied um Glied umkommen und oftmals tropfenweise sein Leben verlieren als auf einmal aushauchen will. Es gibt einen Menschen, der an jenes unglückliche Holz geschlagen und zuvor schon gelähmt, verkrümmt und zu einem garstigen Hocker auf Schultern und Brust auseinandergetrieben, sodaß er auch außer dem Kreuze schon viele Ursachen zum Sterben hatte, ein Leben in die Länge ziehen will, das so viele Qualen in die Länge zieht. Leugne nun, daß die Notwendigkeit des Todes eine große Wohltat der Natur sei. Viele sind bereit, sich zu noch schlimmeren zu verstehen: auch den Freund zu verraten, um länger zu leben, und ihre Kinder mit eigener Hand zur Schandung zu überliefern, um damit das Schauen des Lichtes zu erkaufen, das um so viele Verbrechen weiß. Man muß der Begierde zum Leben sich entschlagen und wissen, daß es gleichgültig sei, wann man erleide, was man irgend einmal erleiden muß.

Es kommt darauf an, wie gut man lebe, nicht wie lange: oft aber liegt das Gutleben darin, daß man nicht lange lebe.

104. Brief.

Gehe zu Besserem über! Lebe mit den Catonen, mit Laelius, mit Tubero! Wenn du auch gerne mit Griechen lebst, so verkehre mit Socrates, mit Zeus! Der eine wird dich sterben lehren, wenn es nötig ist; der andere, ehe es nötig ist.

Schon in der Einleitung wurde auf die große Bedeutung hingewiesen, die die englischen Übersetzungen von Montaignes Essays in weiten Kreisen fanden. Auch Shakespeare hat aus der Lektüre dieser geistvollen Untersuchungen, die dem Leser nicht die fertigen Ergebnisse der Denkfähigkeit anbieten, sondern ihn auf den Weg, auf dem sie gewonnen werden, mitnehmen, zahlreiche und ihm sehr wertvolle Anregungen gewonnen. Vor allem die Fragen, die mit dem Tod an sich zusammenhängen, fand Shakespeare bei Montaigne beantwortet. Daher ist es nicht weiter zu verwundern, daß Montaigne einen eigenen Essay (II, 32) der «Apologie des Seneca und Plutarch» widmet. Allein der erste Satz, mit dem der Aufsatz eingeleitet wird, ist typisch für Montaignes Einstellung zu diesen beiden Antiken:

«Die sehr genaue Bekanntschaft, die ich mit diesen Männern pflege, und der Beistand, den sie mir in meinem Alter leisten wie auch meinem Buche, das bloß aus ihren Spanen gezimmert ist, setzen mich in die Verbindlichkeit, mich ihrer Ehre anzunehmen.»

Die reflektierende Natur des geistvollen Franzosen hat natürlich auch vor dem Selbstmord nicht halt gemacht, und die paar Stellen, wo er dieses Problem behandelt, sollen, als auch für Shakespeare mit ausschlaggebend, mitgeteilt sein.

II, 3. Denn es kommen im Leben manche Zufälle vor, die schwerer zu ertragen sind als der Tod selbst. Z. B. das lacedamonische Kind, welches Antigonos nahm und als Sklaven verkaufte. Dies Kind, als es von dem Herrn, der es gekauft hatte, angetrieben ward, einen gewissen niedrigen Dienst zu verrichten, antwortete: Wirst schon sehen, wen du gekauft hast; schämen muß ich mich, zu dienen, da ich augenblicks frei sein kann! Und mit diesen Worten stürzte es sich vom Söller herab. — Als Antipater die Lacedamonier gar höflich bedraute, um sie dahin zu bringen, gewisse Forderungen zu bewilligen, die er an sie stellte, antworteten sie: Wenn du uns mit etwas Schlimmeren als dem Tode drohst, so werden wir nur um so williger sterben; und dem Philipp, der ihnen geschrieben hatte, er würde all ihr Beginnen schon zu hindern wissen, gaben sie zur Antwort «So? wirst du uns auch hindern, zu sterben?» Darin steckt es, wenn man sagt (Seneca, ep. 70), daß der Weise so lange lebt als er muß und nicht so lange als er kann. . . . Zum Eingang ins Leben hat die Natur nur einen Weg bestimmt, sie läßt aber tausende zum Ausgang offen. . . .

Der freiwilligste Tod ist der schönste. Das Leben steht nicht in unserer Macht, wohl aber der Tod. In keinem Dinge sollten wir uns so ungebunden unserer eigenen Laune überlassen, als hierin. Die Reputation hat mit einer solchen Unternehmung nichts gemein. Rücksicht darauf zu nehmen ist Torheit. Das Leben ist ein Frondienst unter der Handfeste der Sterbensfreiheit.

III, 11. Wenn ich den jüngeren Cato sehe, wie er sterbend sein Eingeweide zerreißt, so kann ich mich nicht entbrechen, einfältig zu glauben, er habe damals seine Seele völlig frei gehabt von Furcht und Unruhe. . . . Mich deucht in dieser Handlung einen unbenennbaren Genuß seiner Seele zu lesen; eine außerordentliche Behaglichkeit und eine mannliche Wollust, als sie den Edelmuth und die erhabne Große dieses Unternehmens überschaute:

Deliberata morte ferocior.

«Der Entschluß, zu sterben, gab ihr höchste Kraft». Horaz, Od. I, 27.

II, 29. Vor einigen Tagen begab es sich zu Bergerac, daß eine Frau, die tags zuvor von ihrem gramlichen, zankischen Ehemanne ausgescholten und geschlagen wurde, sich entschloß, auf Kosten ihres Lebens seinen harten Begegnungen auszuweichen, und als sie sich mit ihren Nachbarinnen wie gewöhnlich besprochen hatte, ließ sie einige Worte entfallen, wodurch sie ihnen ihre häuslichen Angelegenheiten empfahl, und nahm darauf eine ihrer Schwestern bei der Hand und fuhrte sie mit sich auf die Brücke; und nachdem sie gleichsam im Spaß Abschied von ihr genommen hatte, sturzte sie sich, ohne irgend einen Schein von Angst oder Furcht, von der Brücke herab in den Fluß, wornn sie ihr Leben verlor. Das Merkwürdigste dabei ist, daß dieser Entschluß eine ganze Nacht in ihrem Kopfe herumgegangen war. —

Mit den Inderinnen geht es noch weiter: denn da der Mann nach der Sitte des Landes verschiedene Frauen hat, und die, welche er am liebsten sah, sich nach seinem Tode umzubringen pflegt, so geht jede von diesen Frauen ihr ganzes Leben mit dem Gedanken um, diesen Punkt und diesen Vorzug über ihre Mitweiber zu gewinnen.

Und alle Gefälligkeiten, die sie ihrem Ehemanne erzeigen, haben keinen anderen Lohn zur Absicht, als den Vorzug der Ehre zu genießen, ihm in seinem Tode Gesellschaft zu leisten:

Ist dann der letzte Brand auf das Scheiterbette geworfen,
 Stehn mit zerstreutem Haar zärtlich die Weiber umher;
 Und wettringend zu sterben mit ihrem gestorbenen Gatten,
 Schamt sich jede, noch nicht sterben zu können mit ihm.
 Singend gluhet ihr Auge; sie bieten dem Feuer den Busen.
 Und mit verbranntem Mund küssen den Gatten sie noch.

Properz II, 13.

Noch in unseren Tagen schreibt ein Mann, daß er bei jenen orientalischen Nationen diesen Gebrauch im Gange gefunden habe, daß nicht nur die Weiber sich mit ihren Männern begraben lassen, sondern auch die Sklaven, die er lieb gehabt hat. . . .

In eben diesem Lande befand sich etwas ähnliches unter seinen Gymnosophisten; denn nicht aus äußerem Zwange, nicht aus Anfall einer plotzlichen Laune, sondern nach ausdrücklicher Vorschrift ihrer Regel war ihre Gewohnheit, sich, wenn sie ein gewisses Alter erreicht hatten, oder von einer Krankheit sich bedroht sahen, einen Scheiterhaufen errichten zu lassen, und oben auf

demselben ein wohlgeschmücktes Bett; und nachdem sie ihre Freunde und Bekannten mit einem frohlichen Gastmale bewirtet hatten, legten sie sich in dieses Bett, mit solcher Fassung, daß, wenn das Feuer angezündet war, man sie weder Fuß noch Hand bewegen sah, und auf diese Weise starb einer von ihnen, Calanus, in Gegenwart des ganzen Heeres Alexanders des Großen.

Als Shakespeare literarisch auf den Plan trat, etwa um 1590, war der Selbstmord bereits ein beliebtes Requisit dramatischer und anderer Dichter Englands. Gewiß wirkte in diesen Jahren noch die mittelalterliche katholische Auffassung nachweisbar etwas nach; aber es zeigte sich doch, daß seit 1587, seit Marlowes «Tamburlaine» die Rückwärtsbewegung in der Hauptsache erledigt war. Ein paar unbedeutende Nachzügler können die urkräftige neue geistige Richtung nicht mehr beeinflussen, geschweige denn schädigen. So darf man annehmen, daß Shakespeare, selbst wenn in manchem von Sidney beeinflusst, von vorneherein auf das Selbstmordproblem ein waches Auge hatte.

Schon in seinem ersten Epos «Venus und Adonis» 1593 erwähnt er, wenn auch nur kurz, den klassischen Selbstmord des Narcissus. Der schöne Sohn des Flußgottes Kephisos und der Nymphe Leiriope verliebte sich, nachdem er sich gegen jedes Liebeswerben abweisend verhalten hatte, in sein eigenes Bild, das er in einer Quelle sah, und gibt infolge der unaussprechlichen Sehnsucht solch unerhörter Liebe seinen Geist auf. Der Fundort für diese Sage überhaupt und für Shakespeare im besonderen ist Ovid¹⁾. Unser Dichter erwähnt den unglücklichen Jüngling in der 27. Strophe, als Venus mit ihrem Liebeswerben bei Adonis keinen Erfolg hat und deshalb auf diesen Vorgang anspielt:

27: Hat sich dein Herz nach deinem Haupt geseht?
 Kann deine Rechte deine Linke lieben?
 Dann wirb um dich. Sei von dir abgelehnt . . .
 Stiehl deine Freiheit selbst und schrei nach Dieben!
 So fand Narciss, der selbst sich selbst entging,
 Den Tod im Fluß, als er sein Bild umfing²⁾.

Auch im zweiten Epos «Tarquin und Lukretia», 1594 erschienen, benutzt Shakespeare, um die berückende Anmut seiner Heldin zu ver sinnbildlichen, die Erinnerung an Narciss, als Tarquin an ihr Bett trat:

¹⁾ Metam. III, 342.

²⁾ Ich gebe die Zitate nach Gundolfs «Shakespeare in deutscher Sprache», Es besteht für mich kein Zweifel daß diese Übersetzung den höchsten Grad bedeutet, den das gesamte Lebenswerk unseres Dichters bisher in deutscher Sprache erklommen hat.

38: Wie ihre Hand, in meiner, meine zwang
 Zu zittern mit der treuen Furcht! Dies schlug
 Sie nieder, daß sie dann noch starker schwang,
 Bis sie vernahm, ihr Mann sei wohl genug:
 Da lächelte sie mit so süßem Zug,
 Daß den Narciss, sah er sie also stehn,
 Selbstliebe nie im Strom ließ untergehen.

Nachdem Tarquin sein Ziel erreicht und sie verlassen hatte, hält, als der Morgen anbricht, Lucretia ihr Leben nicht mehr für lebenswert und mit selbstbewußter Kühnheit erklärt sie:

158: Und ich — mein Schicksal liegt in meiner Hand —
 Erlasse nimmer mir den falschen Schritt,
 Bis Tod mein Leben macht der Zwangsschuld quitt.

Vater und Mann sind inzwischen auf ihre Aufforderung hin gekommen und sie unterrichtet sie in breitester Ausführlichkeit über ihre inneren Erlebnisse und Gesichte und ruft zum Schluß noch besonders Collatinus' Begleiter als Rächer ihrer Ehre auf:

246: Mit einem Seufzer, um ihr Herz zu brechen,
 Stoßt sie Tarquinius' Namen aus. «Er, er»
 Ihr armer Mund kann mehr als «Er» nicht sprechen,
 Bis sie, nach manchem Einhalt, Hinundher,
 Unzeitigem Atmen, Stocken und Beschwer,
 Herausbringt: «Er, er, werte Herren, lenkt
 die Hand hier die mir diese Wunde schenkt.»

247: Da taucht sie in den Busen ohne Schuld
 Den schuldigen Dolch, wo ihre Seel enttauchte.
 Der Stoß lost s'e von tiefer Ungeduld
 Des makeligen Kerkers wo sie hauchte.
 Im reuigen Seufzer zu den Wolken rauchte
 Ihr Flügelgeist, und durch die Wund entschwang
 Des Lebens ewige Frist getilgtem Zwang.

Nachdem Vater Lucretius zur toten Tochter gesprochen hat, kommt Collatin wieder zu Sinnen:

254: Stürzt auf Lucretias stahlkalt blutige Lache
 Und taucht in ihr Gesicht sein grausig Bleichen,
 Scheint eine Weile ihrem Tod zu gleichen,
 Bis Mannessham zu atmen ihm gebot,
 Zu leben, um zu rächen ihren Tod.

Die erste Gruppe der Sonette muntern einen schönen Jüngling auf, seine körperlichen Vorzüge durch Vermählung fortzupflanzen.

Ein Gedanke, der typisch für die geistige Einstellung der Hochrenaissance ist, wo Platos Schönheitskult in gewählten Zirkeln wieder auflebte. In London hatte sich ein solcher Kreis um Sidney zusammengefunden. Wir haben schon vorher seiner gedacht; 1590 erschien sein Schäferroman «Arcadia», in dem solcherlei Gedanken mit Vorliebe gepflegt werden. Auf Shakespeare haben diese Ausführungen ihren Eindruck nicht verfehlt, wie wir aus «Venus und Adonis» und den Sonetten feststellen können. Da streift er einmal leise das von ihm doch, wie sich zeigte, von Anfang an beliebte Problem des Selbstmords am Schluß des 9. Sonetts, in dem er zu einem spricht, der keine Lust hat Kinder zu zeugen:

Sieh welche Summ ein Taugnichts auch verschwende —
 Sie tauscht den Platz nur: stets der Welt gehört sie.
 Doch hat der Schönheit Nutzung hier ein Ende:
 Der Braucher der sie falsch gebraucht zerstört sie.

Dess Brust nicht Liebe für die andern nährt
 Der mit sich selbst so mörderisch verfährt.

Von diesen kleineren Werken, die Shakespeares Weltruhm weder ausmachen noch stützen, führt nun der Weg in das Heiligtum der unsterblichen Dramen, die wir in der Reihe ihrer Entstehung an uns vorüberziehen lassen wollen.

Mit dem «Sommernachtstraum» 1594, der durch Shakespeares Phantasie und Vers gehobenen Burleske, sei der zeitliche Anfang gemacht. Auch hier ist ein ausgesprochen klassischer Stoff, die Sage von Pyramus und Thisbe, zur bühnengemäßen Karikatur umgewandelt. Die Quelle ist wiederum Ovid¹⁾. Pyramus und Thisbe, Perlen des Orients, bewohnen aneinander stoßende Häuser, die nur durch eine Mauer getrennt sind. Die zwischen beiden erwachende Liebe muß geheim gehalten werden wegen Zwietracht der Väter. Sie unterhalten sich also durch eine Spalte in der Wand über ihre Gefühle und Qualen. Endlich stehlen sie sich nachts aus ihren Kammern, um unter einem Maulbeerbaum, der weiße Früchte trägt (im Gegensatz zu dem in Persien und Südeuropa wachsenden, dessen Früchte, den Brombeeren ähnlich, erst rot dann schwarz werden; ihr Saft ist rot), und unfern einer Quelle beim Grabmal des Ninus, von Semiramis ihrem Gemahl errichtet, steht. Thisbe wartet unter dem Baum, ein Löwe naht, von Blut eben gefressener Rinder gerötet, um seinen Durst zu löschen. Die Jungfrau flieht

¹⁾ Metam. IV, 55.

in eine Höhle, verliert dabei ihren Schleier, den der Löwe findet, besudelt und zerreißt. Pyramus kommt erst später, entdeckt den Schleier der Geliebten, wähnt sie von einem wilden Tier zerfleischt, und stürzt sich daraufhin in sein Schwert, zieht es sterbend rasch wieder heraus. Einen gebrochenen Blick richtet er noch auf die kommende Thisbe und stirbt. «Auch mir wird Kraft zu Wunden verleihen die Liebe», und sie stürzt sich in den noch warmen Stahl. Diese Sage fand im griechischen und römischen Altertum, im Mittelalter und in der Neuzeit, in der französischen, italienischen, deutschen, englischen, spanischen und holländischen Sprache vielfach Bearbeitung. Es ist also weiter nicht überraschend, daß Shakespeare gerade an dieser so weit verbreiteten Sage den blutigen komischen Dilettantismus theaterspielender Handwerker sich abkarikieren läßt. Köstlich wie sie sich schon im dritten Akte (III, 1) auf Prologe einigen, um ihre Zuschauer nicht in panischen Schrecken zu versetzen. Der Höhepunkt d. i. der Schluß des «kurz- und langweiligen Aktes dieser spaßhaften Tragödie» genügt hier (V, 1):

Pyramus: Warum tätst du, Natur, den Leuen bauen?

Da schnoder Leu verfleischt der Liebsten Brust,

Die ist — nein, war — die schonste aller Frauen,

Die je gelebt, geliebt, gelacht mit Lust.

Stürzt, Tränen los . . .

Aus, Schwert, durchstoß

Die Brust des Pyramo!

Die linke Brust

Wo's Herz mir hupst . . .

So sterb ich denn, so, so . . .

Nun tot ich bin,

Der Leib ist hin,

Die Seele ist bei Gott:

O Zung, lisch aus,

Mond, lauf nach haus:

Tot, tot, tot, tot, tot, tot! [er stirbt. Mondschein ab]

Zwischen den köstlich boshaft-witzigen Bemerkungen der Zuschauer kommt Thisbe, findet Pyramus tot:

Ö Schwestern Drei,

Kommt, kommt herbei

Mit Händen käsebleich,

Mit Blut sie netzt!

Da ihr zerfetzt

Sein Lebensfadlein weich.

Zung, sprich kein Wort,

Du Dolch, mach fort,

Zerreiß des Busens Schnee,
 Fahr wohl, du Welt!
 So Thisbe fällt . . .
 Ade, Ade, Ade. [sie stirbt]

Solch einen kurzen boshaften Witz, der überdies ganz aus dem Geiste der Spielenden geboren ist, konnte und wollte sich Shakespeare nur einmal gestatten; denn das Wagnis, erschütternde Tragik in ihren reziproken Wert umzukehren, versuchte er nur in diesem Märchenspiel.

In derselben Zeit, da diese Posse und Karikatur entstand, war auch die erste große Tragödie Shakespeares herangereift, erhielten «Romeo und Julia» ihre dauernde dramatische Prägung. Den Stoff will man über Bandello bis zu Xenophon zurückverfolgen; von Boisteau führt die Linie zu Brookes Epos, für Shakespeare das unmittelbare Vorbild. Es ist auffallend und auch für die überlegene sprachliche Disposition unseres Dichters bedeutsam, daß in diesem Drama von Anfang an von unheilvoller Liebe und vom Tode die Rede ist. So schon als sich Julia nach dem Namen des Geliebten erkundigt (I, 5):

Julia: Geh, frage wie er heißt . . . Ist er vermählt,
 So ist das Grab zum Brautbett mir erwählt.
 Amme: [kommt zurück]: Sein Nam ist Romeo, ein Montague,
 Und eures großen Feindes einziger Sohn.
 Julia: O einzige Lieb aus einzigem Haß entbrannt!
 Zu früh als fremd gesehen, zu spät gekannt.
 Der Liebe Anfang ist mir unheilvoll,
 Da ich verhaßten Gegner lieben soll.

In Capulets Garten ist zwischen beiden vom Tod die Rede (II, 2):

Romeo: War ich dein Vögelchen!
 Julia: Ach wärest du's, Lieber!
 Doch hegt und pflegt ich dich gewiß zu Tod.

In Bruder Lorenzos Zelle entwickelt sich die kurze Unterhaltung Lorenzos mit Romeo von geahnter Sorge zu einer Todesbefürchtung (II, 6):

Romeo: Amen! Doch komme welche Sorge kann,
 Sie gilt nicht gleich der eingetauschten Freude
 Die Eine flüchtige Weil ihr Anblick gibt.
 Mit heiligem Wort verknüpft nur unsere Hände:
 Dann tu der Liebeswurger Tod sein Schlimmstes,
 Es ist genug, wenn ich sie mein nur nenne.

Man könnte die Äußerung fast als tragische Ironie ansprechen, um so mehr als sie vor Julias Auftreten fällt. Nach der Mitteilung

von Tybalts Tod und Romeos Verbannung steigen wiederum die todesschwangeren Gefühle in Julias Seele auf (III, 2):

Julia: Mit diesem Wort «verbannt ist Romeo»,
 Das in der Nachhut kommt von Tybalts Tod,
 Stirbt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo, Julia,
 Sind alle tot. «Verbannt ist Romeo»,
 Jenseits von Ende, Grenze, Ziel und Zahl,
 Birgt dies Wort Tod. Kein Wort ermißt die Qual . . .

In der nächsten Szene, in des Bruders Zelle treten die ersten Selbstmordgedanken in Romeos Gehirn (III, 3):

Lorenzo: . . . Dein Fehl heißt Tod nach unsrem Recht, doch stieß
 Fur dich der gütige Fürst das Recht beiseit
 Und wandte dieses schwarze Wort in Bann. . . .
 Romeo: . . . Hast du kein Giftgemisch, kein schneidend Messer,
 Kein schneller Todesmittel, minder schnöd,
 Um mich zu toten als «Verbannt»? «Verbannt!»

Als die Amme von Julias ungebändigtem Schmerz erzählt, fährt er weiter fort

. Als ob der Name
 Aus tödlichem Geschutz auf sie gefeuert,
 Sie mordete, wie sein unseliger Arm
 Den Vetter ihr gemordet . . . Sag mir, Mönch,
 In welchem schnöden Teil birgt dies Gerippe,
 O sag mirs, meinen Namen, und ich schatze
 Den Sitz des Feindes!

Lorenzo: Halt die frevle Hand!
 Bist du ein Mann? Dein Leib ruft «ja», doch weibisch
 Sind deine Tränen und dein wildes Handeln
 Zeugt von des Tieres unvernünftiger Wut.
 Du, mißgestaltig Weib in Mannsgestalt,
 Entstelltes Tier in beiderlei Gestalt,
 Entsetzest mich. Bei meinem heiligen Orden!
 Ich glaubte, dein Gemüt sei bessern Stoffs.

.
 Ein Wachsgepräg ist deine edle Bildung,
 Wenn sie der Kraft des Manns abtrünnig wird . . .
 Dein teurer Liebesschwur ein hohler Meineid
 Wenn Du die tötest, der du Treu gelobt: . . .
 Gib acht, wer so ist nimmt ein böses End . . .

Das sind nur Proben aus der leidenschaftlichen Rede Lorenzos, der zur Widerlegung der Selbstmordabsichten weder christlich-religiöse noch antike Motive braucht, sondern einfach die dramatische Macht des Augenblicks sprechen läßt. Als die Morgendämmerung in Julias Zimmer anbricht, muß Romeo sich klar darüber werden (III, 5):

Mein Leben hängt am Gehn, Verzug ist Tod . . .
 Das Bleiben ist mir Lust, das Gehn mir Qual.
 Komm, Tod: willkomm, wenn Julia es befahl! . . .

Ehe Romeo die Leiter hinabsteigt, dringt wieder Julias todes-
 schwangere Stimmung durch:

O Gott, ich hab ein unglück-ahnend Herz.
 Mich dunkt, ich sah dich, da du unten bist,
 Als lagst du tot in eines Grabes Tiefe.

Dann kommt die Gräfin Capulet und facht die glühenden
 Kohlen aufs neue an:

Wir wollen Rache nehmen, Sorge nicht:
 Drum wein nicht mehr. Ich send an wen in Mantua,
 Wo der Verlaufne in Verbannung lebt.
 Der geb ihm solchen ungewohnten Schluck,
 Daß er dem Tybalt rasch Gesellschaft leistet.
 Dann wirst du hoffentlich zufrieden sein. —

Nachdem Romeo in der Gruft der Capulets den Paris zur Strecke
 gebracht hat, kann er sich ungestört an die für tot gehaltene Julia
 wenden (V, 3):

. O mein Herz, mein Weib!
 Der Tod, der deines Odems Balsam sog,
 Hat über deine Schönheit nichts vermocht . . .
 . . . O, hier schlag ich die ewige Ruhstatt auf
 Und werf vom lebensmüden Fleisch das Joch
 Feindseliger Sterne. Augen, blickt eur Letztes!
 Arme, ein letzt Umfängen! und, o Mund,
 Des Odems Tor, mit gultigem Kusse siegle
 Den dauernden Vertrag dem Wuchrer Tod!
 Komm, bitterer Lenker, widerwärtiger Fuhrer,
 Verzweifelter Pilot, nun treib auf einmal
 Ans stürmische Riff dein seekrank mattes Boot . . .
 Dies meinem Lieb! . . . O wackrer Apotheker!
 Dein Trank wirkt schnell. Und so im Kusse sterb ich.

Julia erwacht allmählich, Lorenzo spricht ihr vom Tode Paris' und
 Romeos und verschwindet dann gleich, sie hört von draußen Lärm:

Julia: Wie, Lärm? dann schnell nur! O willkommner Dolch!
 In dieser Scheide — bleib, und laß mich sterben.

In den Königsdramen spielt der Selbstmord nur eine geringe
 Rolle, dafür Totschlag und Mord eine um so größere. Die geschicht-
 lichen Vorgänge haben den Hauptraum der Dramen einzunehmen;
 auf scharf umrissene Charakteristik, auf auslebende Tatkraft kommt
 es hier mehr an als auf gefühlsmäßige Tiefen und philosophische
 Grübeleien. «König Johann» (1595) ist das einzige Königsdrama,

wo zwei Selbstmorde vorkommen. Die Mutter des Herzogs Arthur von Bretagne tritt in höchst betrübter Erregtheit in das Zelt des französischen Königs Philipp und macht ihm energisch Vorwürfe über den Ausgang eines Friedens. Von seinem Zuspruch will sie nichts wissen (III, 4):

Nein, allen Trost verschmähe ich, alle Hilfe,
 Bis auf den letzten Trost, die wahre Hilfe,
 Tod, Tod! O lebenswürdiger holder Tod!
 Balsamischer Gestank! gesunde Faulnis!
 Steig auf aus deinem Lager ewiger Nacht,
 Du Haß und Schrecken der Zufriedenheit,
 So will ich küssen dein verwünscht Gebein,
 In deiner Augen Höhlung meine stecken,
 Um meine Finger deine Würmer ringeln,
 Mit eklem Staub dies Tor des Odems stopfen
 Und will ein Aas, ein Scheusal sein wie du:
 Komm, grins mich an! ich denke dann, du lächelst
 Und herze dich als Weib. Des Elends Buhle,
 O komm zu mir!
 Da ich nicht toll bin und für Gram empfindlich,
 Gibt mein vernünftig Teil mir Mittel an
 Wie ich von diesem Leid mich kann befreien
 Und lehrt mich mich ermorden oder hängen.
 Ja, wär ich toll, vergaß ich meinen Sohn,
 Sah ihn wohl gar in einer Lumpenpuppe.
 Ich bin nicht toll: zu wohl, zu wohl nur fühl ich
 Von jedem Unheil die verschied'ne Qual . . .
 . . . Gehabt euch wohl! Wär euch geschehn was mir,
 Ich wollt euch besser trösten als ihr mich.
 Ich will die Zier nicht auf dem Haupt behalten,
 Da mein Gemut so wild zerruttet ist.
 O Gott! mein Kind, mein holder Sinn, mein Arthur!
 Mein Gluck, mein Leben. meine Kost, mein Alles!
 Mein Witwentrost und meines Kummers Heil! [ab]

Philipp: Ich fürcht ein Außerstes und will ihr folgen. — [ab]

Ihr Sohn Artur ist von den Engländern auf der Burg mit-
 eingeschlossen und springt in Schiffsjungentracht von den hohen
 Mauern hinunter:

(IV, 3) Weh! meines Oheims Geist ist in dem Stein.
 Nimm, Gott, die Seel und England mein Gebein! [er stirbt]

Die Darstellung des Todes von Konstanze fällt auf durch einen
 krassen Naturalismus. Shakespeare verwendet zunächst für sein
 Todesbild die im Volke verbreiteten Schreckvorstellungen. Nur

auf diese Weise sind sie zu erklären. Auch in «Venus und Adonis» ist von dem «böseartig, hohl, dürr, garstig Ungetüm, grimmgrinsenden Spuk» zu lesen (Str. 156). Romeos Meinungen vom Tod haben wir in seiner Abschiedsrede kennen gelernt. Das Skelett als Symbol des Todes kommt mit dem Ende des 15. Jahrhunderts auf, findet eine volle und hohe technische Entwicklung vor allem durch die graphische Kunst, voran Hans Holbein, und damit eine weite Verbreitung. Auch Shakespeare spricht vom «Beingeripp»; der Bastard Faulconbridge wirft es zweimal in seine aufreizenden Verse (II, 1; V, 2); aber bei Konstanze war es dem Dichter eben darum zu tun, die starke innere Erregung durch hemmungslose abscheuliche Darstellung zum Ausdruck zu bringen. Auch im Heinrich IV. (B, V, 4) spricht Dortchen Lakenreißer den Buttler, den «ausgehungerten Bluthund» mit «Gevatter Tod !!» an. —

Im «Kaufmann von Venedig» (1596) wird Shylok der Rat gegeben (IV, 1):

Graziano: Bitt um Erlaubnis selber dich zu hängen.
 Und doch, da all dein Gut dem Staat verfällt,
 Behältst du nicht den Wert von einem Strick.
 Man muß dich hängen auf des Staates Kosten.

Auch in «Heinrich V» (1599) kommt es infolge eines verlorenen Kampfes auf dem Schlachtfelde als letzten Ausweg zum Vorschlag eines Selbstmordes (IV, 5):

Connetable: Ja, alle unsre Reihen sind gebrochen.
 Dauphin: O stete Schmach! — Entleiben wir uns selbst!
 Sind dies die Elenden die wir verwürfelt? . . .
 Orleans: Der König, dem wir Losung abgefordert?
 Bourbon: O Schand und ewige Schande, nichts als Schande!
 Laßt uns in Ehren sterben! Nochmals dran! . . .
 Zum Teufel nun die Ordnung! Ins Gedränge!
 Das Leben kürzt, eh sich die Schmach verlängere! [ab]

Zur Abwechslung sei aus einem Schauspiel, dessen Ausgang schon im Titel angedeutet ist, eine bildhaft-literarische Erwähnung des Wortes Selbstmord gegeben: «Ende gut, Alles gut» (1601). Der Gesellschafter des Grafen, Parolles, ein ausgekochter Lebemann, versucht Helene, die Pflgetochter der Gräfin, zu verführen (I, 1):

Parolles: . . . Euer Jungfrauentum, einmal verloren, kann zehnmal wieder ersetzt werden. Wollt ihrs immer erhalten, so gehts auf ewig verloren. Es ist ein zu frostiger Gefährte: weg damit!

Helene: Ich wills doch noch ein wenig behaupten, und sollt ich darüber als Mädchen sterben.

Parolles: Dafür läßt sich wenig sagen: es ist gegen die Ordnung der Natur. Die Partei des Jungfrauentums nehmen heißt seine Mutter anklagen: welches offenbare Empörung wäre. Einer der sich aufhängt ist wie solch eine Jungfrau: das Jungfrauentum gleicht einem Selbstmörder und sollte an der Heerstraße begraben werden, fern von aller geweihten Erde, wie ein tollkühner Frevler gegen die Natur. Das Jungfrauentum brütet Grillen, wie ein Kase Maden, zehrt sich ab bis auf die Rinde und stirbt, indem sichs von seinem eignen Eingeweide nährt. Überdem ist das Jungfrauentum wunderbarlich, stolz, untätig, aus Selbstliebe zusammengesetzt, welches die verpönte Sünde in den zehn Geboten ist. Behaltet's nicht, ihr konnt gar nichts anders als dabei verlieren.

Der Vergleich des Jungfrauentums mit einem Selbstmord kann nicht überraschen, da ja in den sogenannten «Fortpflanzungs-sonetten» (Nr. 9) auch einmal das Bild des Selbstmords leise angedeutet wird, wo es sich darum handelt, daß einer Witwe des Gatten Bild aus den Augen ihres Kindes entgegen lachen soll.

Nach dieser Abschweifung wollen wir Shakespeare in der weiteren Vervollkommnung der tragischen Dichtung folgen, die uns zunächst zu den drei Römerdramen führt. Coriolanus ist zwar ein Jahr nach Antonius und Cleopatra entstanden (1608); aber der Gepflogenheit entsprechend, soll er auch hier diese Reihe eröffnen. Und das um so mehr, als der Selbstmord in dieser Dichtung nur eine einzige Erwähnung findet, und zwar als Menenius Agrippa, der Freund Coriolans, in das Volskerlager geschickt wird, um für Rom Verzeihung und Besänftigung seines Zornes durch die Götter zu bitten. Natürlich erfolglos. Auf die Fragen der feindlichen Wachen erwidert ihnen Menenius (V, 2):

Ich kummere mich weder um die Welt noch um euren Feldherrn. Was Zeug wie euch betrifft, ich kann kaum glauben, da war' was, so winzig seid ihr. Wer den Vorsatz hat durch sich selbst zu sterben, fürchtet es nicht von einem Andern. Laßt euren Feldherrn sein Schlimmstes tun. Was euch angeht, bleibt das lange was ihr seid und euer Elend wachse mit eurem Alter. Ich sag euch was man mir sagte: weg! — [ab]

Was dem Freund nicht gelingt, gelingt der Mutter (V, 3):

. . . Denn Ich, mein Sohn,
Bin nicht gemeint auf das Geschick zu warten,
Bis sich der Krieg entschied. Kann ich dich nicht
Bereden Beide edel zu begnadigen
Statt Eines End zu suchen: balder solltest du
Nicht deine Stadt bestürmen gehn, als treten —
Glaub, du sollst nicht — auf deiner Mutter Schoß
Der dich zur Welt gebracht.

Frauen und Kind siegen, brechen den Trotz; Shakespeare läßt ihn in Antium von den Verschworenen ermorden.

der, ob er schon keinen Teil an seinem Tode hatte, die Wohltat seines Sterbens, einen Platz im gemeinen Wesen genießen wird. Wer von euch wird es nicht? Hiernit trete ich ab: wie ich meinen besten Freund für das Wohl Roms erschlug, so habe ich denselben Dolch für mich selbst, wenn es dem Vaterlande gefällt meinen Tod zu bedürfen.

Brutus kündigt freilich nur obenhin am Schlusse der ersten Rede, die er an die Bürger hält und für die er von ihnen bejubelt wird, seinen allenfalls dem Staate notwendigen Selbstmord an. — Cassius schlägt dabei im Zelt des Brutus bei Sardes diesem gegenüber schon eine andere Tonart an (IV, 3):

Komm, Marc Anton, junger Oktavius, komm!
 Nehmt eure Rach allein am Cassius,
 Denn Cassius ist des Lebens müd, gehaßt
 Von einem den er liebt, bedroht vom Bruder,
 Als Knecht behandelt. Seine Fehler sucht man,
 Setzt sie ins Merkbuch, lernt sie aus dem Kopf,
 Wirft sie ihm in die Zähne. O ich konnte
 Die Seele aus den Augen weinen . . . Hier
 Mein Dolch, hier meine nackte Brust, ein Herz drin
 Reicher als Plutus' Schacht, mehr wert als Gold.
 Wo du ein Römer bist, so nimm's heraus.
 Ich, der dir Gold versagt, geb dir mein Herz.
 Triff wie einst Caesarn. Weiß ich doch, du liebtest,
 Da du am ärgsten ihn gehaßt, ihn besser
 Als du je Cassius liebtest.
 Ihr lebt nicht nach der Vorschrift eurer Schule,
 Wenn ihr zufälligen Übeln Raum gewährt.

Brutus: Kein Mensch trägt Leiden besser . . . Portia starb.

.

Cassius: Wie ließt ihr, so gereizt, mich lebend durch?
 O bitterer, unertraglicher Verlust!
 An welcher Krankheit?

Brutus: Die Trennung nicht erdulden
 Und Gram daß mit Octavius Marc Anton
 So mächtig worden — denn mit ihrem Tod
 Kam der Bericht — das brachte sie von Sinnen,
 Und wie sie sich allein sah, schlang sie Feuer.

Cassius: Und starb so?

Brutus: Starb so.
 Leb wohl denn, Portia. — Wir müssen sterben.
 Weil ich erwog, sie müsse einstmals sterben,
 Hab ich die Fassung jetzt es zu ertragen. —

Auf der Ebene bei Philippi treffen sich die feindlichen Heere. Cassius erzählt Messala, daß er heut Geburtstag habe, und erinnert

ihn, daß ihm bekannt sei, daß er an Epicur festhielte und seiner Lehre; fragt nachher Brutus (V, 2):

- Was habt ihr dann euch vorgesetzt zu tun?
 Brutus: Genau nach den Gesetzen jener Schule
 Wonach ich Cato um den Tod getadelt
 Den er sich gab — ich weiß nicht wie es kommt,
 Allein ich find es feig und niederträchtig
 Aus Furcht was kommt des Lebens Zeit zu kürzen —
 Will ich, gewappnet mit Geduld, des Willens
 Der hohen Mächte harren die hienieden
 Uns lenken.
 Cassius: Seid ihr's dann, wenn wir verlieren,
 Zufrieden daß man durch die Straßen Roms
 Euch im Triumphfe führt?
 Brutus: Nein, Cassius, nein. Glaub mir, du edler Romer,
 Brutus wird nie gebunden gehn nach Rom:
 Er trägt zu hohen Sinn. Doch dieser Tag
 Muß enden, was des Märzen Idus anfang.
 Ob wir uns wieder treffen weiß ich nicht:
 Drum laßt ein ewig Lebewohl uns nehmen.
 Gehab dich wohl, mein Cassius, für und für.
 Sehn wir uns wieder, nun ,so lächeln wir . . .
 Wo nicht, so war dies Scheiden wohlgetan.
 Cassius: Gehab dich wohl, mein Brutus, für und für.
 Sehn wir uns wieder, lacheln wir gewiß,
 Wo nicht, ja, war dies Scheiden wohlgetan.

Wie erst Cassius, so hat auch Brutus an Epicurs lebensbejahenden Lehren festgehalten, von den übrigens auch Seneca, wie der 24. und 26. Brief bezeugt (S. 101), wiederholt für seine Gedankengänge sich Anregung holt. Brutus steht zunächst noch ganz und entschieden auf Epicurs Standpunkt, bis ihn Cassius mit bitteren Gründen wanken macht.

Auf einem andern Teil des Schlachtfeldes schickt Cassius seinen Diener Pindar auf den Hügel, um zu erfahren, wie es um die Schlacht steht, und meint inzwischen (V, 3):

. Die Zeit ist um,
 Und da wo ich begonnen soll ich enden.
 Mein Leben lief den Zirkel durch . . .

Als er hört, daß sein Freund Titinius gefangen ist, ruft er den Diener herunter:

O Memme, die ich bin, so lang zu leben,
 Bis ich den besten Freund vor meinen Augen
 Gefangen sehen muß! [Pindarus steigt herab] Komm, Bursch,
 hierher!

Ich machte dich in Parthien zum Gefangnen
 Und ließ dich schwören, deines Lebens schonend,
 Was ich nur immer tun dich hieß', du wolltest
 Es unternehmen. Komm nun, halt den Schwur.
 Sei frei nun und mit diesem guten Schwert,
 Das Casars Leib durchbohrt, triff diesen Busen.
 Erwidre nichts. Hier fasse du das Heft,
 Und ist mein Angesicht verhüllt, wie jetzt,
 So fuhr das Schwert. [Pindar ersticht ihn]. Cäsar, du bist gerächt
 Und mit demselben Schwert, das dich getötet. [Stirbt].

Pindarus: . . . Weit weg fleht Pindarus von diesem Lande,
 Dahin wo nie ein Römer ihn bemerkt. [ab] —

Titinius schickt Messala fort, Pindar zu suchen:

. Komm schleunig, Brutus,
 Und sieh wie ich den Cajus Cassius ehrte.
 Verzeiht, ihr Gotter: dies ist Römerbrauch:
 Komm, Cassius' Schwert, triff den Titinius auch! [Er tötet sich].

Aus weiterem Getümmel kommt Messala mit Brutus u. a.

Brutus: O Julius Caesar! du bist mächtig noch.
 Dein Geist geht um und kehrt uns selbst die Schwerter
 Ins eigne Eingeweide.

Wieder ein anderer Teil des Schlachtfeldes (V, 5). Brutus bittet
 nacheinander vergeblich Clitus, Dardanius, Volumnius, ihn zu töten;
 zum letzten sagt er noch:

Der Feind hat uns zum Abgrund hingetrieben.
 Es ziemt sich mehr von selbst hineinzuspringen
 Als warten bis sie stoßen.

Jeder lehnt ab. Brutus weiter:

Mitburger, meinem Herzen
 Ists Wonne daß ich noch im ganzen Leben
 Nicht Einen fand der nicht getreu mir war.
 Ich habe Ruhm von diesem Unglückstage,
 Mehr als Octavius und Marc Anton
 Durch diesen schlechten Sieg erlangen werden.
 So lebt zusammen wohl. Denn Brutus' Zunge
 Schließt die Geschichte seines Lebens bald.
 Nacht deckt mein Auge, mein Gebein will Ruh:
 Es strebte längst nur dieser Stunde nach. . . .

[Getümmel]

Ich bitt dich, Strato, bleib bei deinem Herrn.
 Du bist ein Mensch von redlichem Gemüt,
 In deinem Leben war ein Funken Ehre.
 Halt denn mein Schwert und wende dich hinweg,
 Dann stürz ich mich hinein. Willst du, Strato?

Strato: Gebt erst die Hand mir. Herr, gehabt euch wohl.

Brutus: Leb wol, mein Freund . . . [er stürzt sich in sein Schwert]
Besänftige, Casar, dich!

Nicht halb so gern bracht ich dich um als mich. [Stirbt].

Von den vier Selbstmorden im «Julius Caesar» geben namentlich zwei Gelegenheit, den philosophischen Weg, den Shakespeare seine Helden gehen läßt, zu verfolgen: Cassius und Brutus. Cassius bekennt sich zunächst als Anhänger Epikurs und Brutus lehnt vom selben Standpunkt aus den Selbstmord des Cato ab. Aber die Wucht der äußeren Geschehnisse und die davon zu befürchtenden Folgen, die Shakespeare den geschichtlichen Tatsachen entnimmt, geben ihm Grund, auf Senecas Lehren fußend, den jeweiligen Ausgang, sachlich und wohl begründet, herbeizuführen und damit die einzige, solche Römer mögliche dramatische Lösung zu gestalten.

«Antonius und Cleopatra», vermutlich ein Jahr vor «Coriolan» entstanden (1607), eine der gewaltigsten Schöpfungen Shakespeares, zollt unserem Problem besonders hohen Tribut. Nicht mit längeren Erörterungen, sondern mit unerbittlich hingestellten Tatsachen. Der erste Fall ist der Freund Enobarbus, der, als die Sonne des Antonius zu sinken beginnt, zu Cäsar überläuft. Er wird dieser Tat nicht froh (IV, 9):

Antonius,

Ach, edler als mein Abfall ruchlos ist,

Vergib du mir in deiner eignen Sache.

Mag dann die Welt mich ins Verzeichnis reihn

Als Herrn-vergesser und als Überläufer.

Antonius, o Antonius! [Fällt hin].

Als Antonius glaubt, daß Cleopatra ihn verraten und er dadurch «alles verloren» hat, verfällt er in einen Wutanfall und hält ihren Tod für das beste. Cleopatra sucht im Grabdenkmal Schutz vor seiner Wut und schickt ihren Eunuchen zu Antonius mit der Nachricht, daß sie sich selbst getötet und als letztes Wort «Antonius» gesprochen habe. Antonius erzählt seinem Freunde Eros von dem Verrat (IV, 14):

Nein, wein nicht, lieber Eros . . . uns bleibt: enden

Uns durch uns selbst.

Der Eunuch bringt die Nachricht vom angeblichen Tode der Cleopatra, Antonius bricht darüber zusammen und will sie einholen. Wie Brutus sucht auch Antonius, im Gegensatz zum griechischen Gebrauch, einen Freund, der ihm das Schwert hält.

Eros: Leb wohl,
 Mein großer Fuhrer. Soll ich stoßen?
 Ant.: Jetzt, Eros.
 Eros.: Gut also. [Ersticht sich.] So entkomme ich dem Schmerz
 Um Antons Tod.
 Ant.: Dreimal edler als ich!
 Du lehrst mich, tapfrer Eros, was ich sollte
 Und du nicht konntest. Meiner Königin
 Und Eros' tapfre Weisung, einen Adel
 Rangt ihr mir ab für ewig: doch ich will
 Ein Bräutigam sein dem Tod und zu ihm eilen
 Wie zu der Liebsten Bett. Komm denn, und, Eros,
 Dein Herr stirbt als dein Schüler. Das zu tun [fällt in sein Schwert]
 Hab ich von dir gelernt . . . Wie, nicht tot? nicht tot?
 He Wache! O erlöst mich!

Cleopatra läßt durch einen Boten Antonius mitteilen, daß sie sich in ihr Grabmal eingeschlossen hätte. Sogleich läßt er sich zu ihr tragen und stirbt nach einigen Worten in ihren Armen (IV, 15):

. der Römer einem Römer
 Heldisch erlegen. Jetzt entweicht mein Geist.
 Ich kann nicht mehr.

.

Cleopatra: Das Licht erlosch, 's ist aus. Freunde, faßt Mut,
 Wir wollen ihn bestatten, dann was edel,
 Was kühn ist tun nach hoher römischer Art,
 So daß der Tod mit Stolz uns holt.

Der ägyptischen Königin legt Shakespeare königlich-stoische Worte in den Mund (V, 2):

(V, 2): und es ist groß
 Das tun was alle anderen Taten endet,
 Den Zufall bändig und den Wechsel sperrt,
 Was schläft und nie den Kot mehr schmecken will,
 Der Bettler nährt und Casarn.

Als Cleopatra ihrer Gefangenschaft kund wird, zieht sie sofort einen Dolch, der ihr von Prokulejus entrissen wird. Aber sie findet doch Mittel und Wege, sich einen eigenen Tod zu erwählen, legt vorher ihr schönstes Gewand an mit Hilfe ihrer Dienerinnen Charmion und Iras, die nach dem Abschiedswort tot umfällt. Dann setzt sie die von einem Bauern gebrachte Natter an ihre Brust:

Komm, tödlich Ding,
 Mit deinem scharfen Zahn auf einmal lose
 Des Lebens wirren Knoten. Armer Gift-narr!
 Sei böse und endige

So süß wie Balsam, sanft wie Luft, so lind,
 O mein Antonius . . . Ja, dich nehm ich auch.
 [Setzt sich eine andere Natter an den Arm]
 Was bleibe ich — [stirbt]

Ihre Dienerin Charmion setzt sich darauf die Nattern an und stirbt.

Dieses Meisterstück Shakespeares enthält die höchste Zahl Selbstmorde von allen Dramen: im ganzen sechs. In weiser instinktsicherer Berechnung verteilt er auch hier die selbstgewollten Erlösungen vom Leben: jedem der Titelhelden sind zwei Trabanten beigegeben, so daß auch hierin das tragische Gleichgewicht hergestellt ist. Auf die stoische Art von Cleopatras Äußerungen ist bereits hingewiesen und die Erfindung einer eigenen Todeart hat Seneca, wie erinnerlich, im 70. Brief besonders groß gefunden. So ist auch in diesem Ost und West umspannenden, von berauschender Sinnlichkeit durchpulsten hohen Gesang Shakespeares gebietende geistige Persönlichkeit von unserem Thema aus zu erkennen. —

In zwei Dramen braucht und gebraucht Shakespeare bindende Gegengründe gegen den Selbstmord. Woher sie nehmen? Wie und wo soll der Riegel vorgeschoben werden? Wenn Shakespeare sich beide Male auf das göttliche Gesetz beruft, so darf das nicht als verspäteter Ableger mittelalterlicher Anschauungen ausgelegt werden, sondern lediglich als eine Art philosophischen Begriffs, der eben auch einmal zur Anwendung gebracht wird. Vielleicht hat es Shakespeare sogar mit besonderer Absicht getan, damit er Waffen gegen allenfallsige Angriffe, er sei Atheist, vorweisen könnte. Wir wissen, wie Marlowe wegen seines Atheismus verfolgt wurde und es ist nicht unbekannt, daß noch zur Zeit Elisabeths richtige Atheisten er dem Feuer-tode überantwortet wurden. Wenn also Shakespeare statt philosophischer christliche Gründe sprechen läßt, braucht man darüber nicht den Kopf zu schütteln. Daß mit dem einen dieser Werke «Hamlet» gemeint ist, weiß jeder, der den Namen des Dichters kennt. Mit ihm treten wir in die entstehungsgeschichtliche Reihenfolge zurück. Shakespeares Drama wird ins Jahr 1602 gelegt. Sobald Hamlet das erste Mal allein auf der Bühne steht, bekundet er sofort seine innere Einstellung zu unserem Thema (I, 2):

O schmolze doch dies allzu feste Fleisch,
 Zerging und löste sich in einen Tau!
 O hätte nicht der Ewige sein Gebot
 Gerichtet gegen Selbstmord! . . . O Gott! o Gott!

Im Monolog «Sein oder Nichtsein» laßt er freilich den Begriff Gott schon ganz fallen (III, 1):

Wer trüge Lasten
Und stohnt' und schwitzte unter Lebensmuh?
Nur daß die Furcht vor etwas nach dem Tod —
Das unentdeckte Land von dess Bezirk
Kein Wanderer wiederkehrt — den Willen irrt,
Daß wir die Ubel die wir haben lieber
Ertragen als zu unbekannten flehn.

Wenn auch das Wort Gott nicht mehr gebraucht wird, sind diese Gedankengänge doch aus christlichen Anschauungen geboren, ohne daß ihnen unbedingte Gültigkeit zugesprochen wird. Das «Etwas» deckt sich schließlich doch verstandes- und gefühlsmäßig mit «Vielleicht». Auch der Tod Ophelias in der Erzählung der Königin an Laertes wird erst als Unglücksfall dargestellt (IV, 7):

Laertes, eure Schwester ist ertrunken . . .
Es neigt ein Weidenbaum sich uberm Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub:
Dort mit fantastischen Kränzen kam sie hin. . . .
Dort, als sie aufklomm, um die blumigen Kronen
An den gesenkten Ästen aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder fielen
Die rankenden Trophaen und sie selbst
Ins weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indes sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Not begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange wahr't es nicht,
Bis ihre Tücher, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlammigen Tod.

Die Priester bei ihrer Beerdigung sind anderer Meinung als die für Laertes zur ersten Nachricht berechnete beschönigende Mitteilung der Königin (V, 1):

Priester: Wir dehnten ihr Begrabnis aus, soweit
Die Vollmacht reicht: ihr Tod war zweifelhaft . .
Und wenn kein Machtgebot die Ordnung hemmte,
So hatte sie in ungeweihtem Grund
Bis zur Gerichtsdrommete wohnen müssen.
Statt christlicher Gebete sollten Scherben
Und Kieselstein auf sie geworfen werden.

Shakespeare gezeichnet. In der alten Novelle, die dem Dichter als Stoff gedient hat, bleibt Othellos Mord an Desdemona unentdeckt; er geht also straflos aus. Shakespeare sah sich innerlich und äußerlich gezwungen das notwendige tragische Gleichgewicht herzustellen. In seiner letzten Aussprache läßt er Othello selbst sagen (V, 2):

. Dann müßt ihr sprechen
 Von Einem der nicht klug, doch zu gut liebte,
 Nicht leicht in Eifersucht, doch wenn ergriffen,
 Zerüttet war aufs äußerste Stellt dies so dar,
 Dann sagt dazu: Als in Aleppo einst
 Ein boser Turban-Turke schlug nach einem
 Venezianer und den Staat verschrie,
 Griff ich am Halse den beschnitten Hund
 Und traf ihn — so. [Ersticht sich]

 Erst küßt ich dich, dann würgt ich dich, ich muß
 Mich selber würgen, und sterb im Kuß. [Stirbt].

Das subtile Gefühl für Leben und Kunst, mit dem Shakespeare im Gegensatz zum Novellisten Othello für seine sinnlose Leidenschaft büßen läßt, bringt einen besonders charakteristischen Zug in das Porträt unseres Dichters.

Im König Lear, 1605, spielt der Selbstmord keine besondere Rolle. Der geblendete Gloster läßt sich nach vielem Mißgeschick von seinem nicht erkannten Sohn Edgar, an die Dover-Küste führen, um sich hinabzustürzen (IV, 5):

O ihr mächtigen Götter!
 Der Welt entsag ich und vor eurem Blick
 Werf ich ergeben ab mein großes Leid.
 Könnt ich es länger tragen ohne Hader
 Mit eurem großen unanfechtbaren Rat:
 Mein Stumpf und ekler Rest des Lebens möchte
 Dann selbst verghuhn. Wenn Edgar lebt — o Segen
 Auf ihn! . . . Nun Freund, leb wol!
 [Gloster springt und fällt]

.
 Ach Gott, ich habe keine Augen.
 Ist denn dem Elend selbst die Gunst versagt
 Durch Tod zu endigen? Sonst war's ein Trost,
 Wenn Qual des Peinigers Wut betrügen konnte
 Und sein Gelust vereiteln.

Edgar führt seinen Vater natürlich nicht bis vor an die Klippe, so daß wir hier also einen nicht zu unserem Thema gehörigen Selbst-

mordversuch haben. Aber die Stelle ist bezeichnend für Shakespeares stoische Einstellung; die christliche Gottheit ist mit der antiken wieder vertauscht. Ein Selbstmord kommt hier hinter der Szene, die das britische Lager darstellt, vor (V, 3):

Edgar: Was soll der blutige Stahl?
 Edelmann: Noch warm, er raucht.
 Er kommt frisch aus der Brust der — — o sie ist tot!
 Albanien: Wer tot? Sprich, Mann!
 Edelmann: Herr, eure Gattin. Ihre Schwester ist
 Von ihr vergiftet . . sie gestand es selbst.
 Edmund: Ich war verlobt mit beiden: nun vermählt
 Uns drei ein Augenblick.

 Edmund war doch geliebt!
 Die eine gab der andern Gift um mich
 Und totete dann sich.

Die sich getötet hat, ist Goneril, die Vergiftete Regan.

Die kurze spaßhafte Erwähnung eines Selbstmords in den vom Pfortner im «Macbeth» hervorgestoßenen Sätzen sei nicht übersehen (II, 3):

«Klopf, klopf, klopf! Wer da, im Namen Beelzebubs? Da kommt ein Pächter der sich aufhing in der Aussicht auf reiche Ernte: kommt gelegen.» —

Der zum Menschenfeind gewordene «Timon von Athen» zieht sich in Waldeinsamkeit zurück. Den ihn besuchenden Senatoren erzählt er (V, 2):

Mir wächst ein Baum, hier nah bei meiner Hohle:
 Mein eigener Nutzen treibt mich ihn zu fällen,
 Ich haue bald ihn um . . sagt meinen Freunden,
 Sagt ganz Athen, dem Adel wie dem Volk,
 Vom Höchsten zum Geringsten, wem's gefalle
 Zu enden seine Not: der möge eilen
 Hierher, eh noch mein Baum die Axt gefühlt,
 Und sich dran hängen — bitte, grüßt sie alle!

Als Grabschrift hat er sich die Verse gedichtet (V, 5):

Hier liegt der traurige Leib, dem der traurige Geist entschwebt.
 Forscht meinen Namen nicht: Fluch allem was da lebt!
 Hier lieg ich, Timon . . . da ich lebt, haßt ich was Leben hegt:
 Geh, fluch von Herzen, aber mach, daß fort dein Fuß dich tragt.

Alcibiades spricht ihm ein paar Worte:

. . . Doch lehrte dich
 Dein reicher Witz Neptunus selbst zu zwingen,

Daß er nun ewig weint gesühnte Fehler
Auf deinem niedern Grab.

Die Annahme liegt also nahe, daß Timon den Tod im Meere gesucht hat¹⁾.

Wie Shakespeare den Selbstmord in seinem dramatischen Schaffen mit einer grotesken Szene beginnen läßt, so schließt er auch mit einer ähnlichen spaßhaften Bemerkung, im «Sturm» 1610. Unter Donner und Blitz erscheint Ariel in Gestalt einer Harpye und läßt die Mahlzeit, wie Marlowe im «Faust», vom Tisch einfach verschwinden (III, 3):

Ihr seid drei Stundenmänner die das Schicksal
(Das diese niedre Welt und was darin ist
Als Werkzeug braucht) der nimmersatten See
Geboten auszuspeln — und an dies Eiland,
Von Menschen unbewohnt, weil unter Menschen
Zu leben ihr nicht taugt. Ich macht euch toll . . .
Und grad in solchem Mut ersäufen, hängen
Sich die Menschen. Toren!

Dies ist die letzte Stelle, wo in des Dichters Lebenswerk auf Selbstmord angespielt wird. —

Die zeitgenössische dramatische Literatur und die romanische Renaissance haben Shakespeare ganz von selbst zum Problem des Selbstmords geführt. Kenntnissnahme der antiken Philosophie gestattete ihm, es in ganzer Tiefe und dramatischer Wucht zu erfassen, und eine Stellung zu ihm einzunehmen, wie es seinem genialen Schöpferdrang entsprach. Er steht in dieser Frage jenseits von Gut und Böse und schafft auch hier als freier selbstherrlicher Künstler, dem nur sein eigenes Genie Gesetze gibt. Er lehnt den Selbstmord nur ausnahmsweise einmal ab, wo die künstlerische Spannung eine andere Lösung fordert, aber in den in Frage kommenden Fällen ist er stets mit ihm einverstanden, begründet und gestaltet ihn als notwendig. Denn, wie Schopenhauer sagt, jeder hat auf nichts in der Welt ein so unbestreitbares Recht wie auf seine eigene Person und Leben.

¹⁾ Allerdings bietet Plutarchs Bericht dafür keine Handhabe.

Zur Beurteilung der Darmstädter Shakespeare-Maske.

Von

Ernst Gundolf.

In der vielbeachteten Sammlung von Totenmasken, die Ernst Benckard veröffentlicht hat (Das ewige Antlitz, Berlin 1927), ist im Zusammenhang auch die Darmstädter Shakespearemaske, die sogenannte Beckermaske aufgeführt (Nr. 103/4). Der Verfasser kommt in seiner Besprechung zu dem Schluß, daß in diesem Stück «eine nicht einmal sehr raffinierte Fälschung des 19. Jh.» zu sehen ist. Da Benckard hier als Spezialist für Totenmasken auftritt, und eine sachgemäße Nachprüfung solcher Behauptungen oft lange auf sich warten läßt, so besteht die Gefahr, daß dieses Urteil sich als «wissenschaftliches Ergebnis» festsetzt. Das wäre bedauerlich, denn von allen geltend gemachten Gründen ist keiner stichhaltig, und einige sind geradezu widersinnig. Der Schreiber dieser Entgegnung kann nicht selber als Sachverständiger im engeren Sinne reden, aber er glaubt, daß sich bis zu gründlicherer Untersuchung die Argumente Benckards leicht entkräften lassen, und er möchte inzwischen die Aufmerksamkeit der Kenner und der Öffentlichkeit neuerdings auf einen Gegenstand lenken, der sie gewiß verdient. Überdies scheint es auch geboten, von den Besitzern und Vorbesitzern den Vorwurf abzuwehren, der wohl nicht erhoben werden sollte, aber herausgehört werden könnte: daß sie eine erweisbare Fälschung einzuführen suchten. Jeder Kenner der Verhältnisse wird ohne weiteres den guten Glauben bei allen vom ersten an voraussetzen.

Die Geschichte des Stückes muß hier nochmals kurz erzählt werden. Der hessische Hofmaler Becker erstand im Jahre 1847 von dem Antiquitätenhändler Jourdan in Mainz aus dem Nachlaß des Mainzer Domherrn und Sammlers Grafen Kesselstadt ein angebliches Bildnis Shakespeares¹⁾. Es ist die recht sorgfältig, ver-

¹⁾ Die Nachlaßversteigerung war 1842 gewesen.

mutlich nach der Natur gemalte Miniaturdarstellung eines lorbeerbekränzten Mannes auf dem Totenbett mit der Jahreszahl 1637. Man kann heute fast mit Sicherheit sagen, daß das Bild — das sich noch im gleichen Besitz befindet wie die Maske — eine echte Darstellung des toten Ben Jonson ist, der in diesem Jahre starb. Becker, der den Namen Shakespeare festhielt, glaubte — offenbar durch die Jahreszahl beirrt — daß es die Nachbildung eines früheren Bildnisses sein müsse, und forschte nach einem solchen. Dabei hörte er, daß sich bei Kesselstadt ein Gipsguß befunden habe, der »wegen seines melancholischen Aussehens«¹⁾ wenig beachtet wurde. Zwei Jahre später, 1849, fand Becker die jetzt vorhandene Maske bei dem Althändler Wilz ebenfalls in Mainz. Er erstand sie, soweit erinnerlich, für 20 bis 30 Kreuzer und hegte gar keinen Zweifel, daß sie mit dem Gipsguß aus dem Kesselstadtschen Nachlaß identisch sei. Dieser muß also, einerlei von wem, entsprechend beschrieben worden sein. Diese Herkunft hat sich bei späteren Nachforschungen nicht mehr sicher erweisen lassen, aber Becker konnte die Begleitumstände selbst noch sehr viel besser beurteilen; der Gedanke, daß sie bestritten werden könnte, scheint ihm aber nie gekommen zu sein, und daß er auch darin von verschiedenen Seiten her künstlich getäuscht wurde, ist nicht sehr wahrscheinlich. Er war nämlich kein gut zahlender Sammler, wie Prof. Förster (a. a. O.) voraussetzt, sondern ein durchaus nicht sehr begüterter Bildnismaler. Wichtig wäre die Frage höchstens deshalb, weil die Existenz einer Totenmaske in den Kesselstadtschen Sammlungen (der Graf starb 1841, aber er sammelte hauptsächlich Ende des 18. Jh.) allein der Barttracht wegen ihre Einreihung ins 19. Jahrhundert fast ausschließt, und weil die Annahme einer Fälschung zur Befriedigung Beckers damit hinwegfiele. Im übrigen aber wäre für die Beglaubigung der Maske auch durch die Feststellung des Kesselstadtschen Besitzes noch nicht sehr viel getan, da jede ältere Überlieferung schon von hier an fehlt. Man sieht, daß ein dokumentarischer Beweis für sie nicht zu erbringen ist — die Forschung wird sich insofern da

¹⁾ Diese Übersetzung dürfte trotz der Einwände, die Prof. Max Förster, Shakespeare-Jahrbuch Bd. 50, S. 216 in einer sehr sachlichen Besprechung von Wislicenus erhebt, wohl die Meinung Beckers wiedergeben. Eine Erwiderung von Wislicenus (Monatshefte für Kunst usw. 1915, Heft 8. Klinckhard u. Biermann) ist mir erst nach Drucklegung des Obigen bekannt geworden. Sie ist etwas weitschweifig, und teilweise von persönlicher Empfindlichkeit eingegeben, nimmt aber mehrfach meine eigenen Ausführungen vorweg.

bescheiden müssen, wo sie seit Prof. Brandls Aufsatz in diesem Jahrbuch (Bd. 47, 1911) stehen geblieben ist — und dieser Mangel muß auch offen zugegeben werden, z. B. auch gegenüber ihrem langjährigen, jetzt verstorbenen Verteidiger Paul Wislicenus, der zwar in dankenswerter Weise alles was für ihre Echtheit spricht zusammengetragen, aber durch Übereifer, Verwischung von Lücken und Überbetonung von Nebendingen ihren Ruf vielleicht noch mehr geschädigt als gefördert hat¹⁾.

Die Gründe, die trotzdem für Shakespeare sprechen, sind auch bei Benkard angeführt: vor allem die Inschrift auf der Rückseite mit dem Todesdatum «Ao. Dm. 1616» und die außerordentliche Übereinstimmung in den Maßen mit der Grabesbüste in Stratford, die von dem amerikanischen Bildhauer Page in der 70er Jahren zuerst festgestellt und von ihm und anderen Bildhauern für völlig ausreichend zum Beweis erachtet wurde. Wislicenus hat später mit dem Darmstädter Bildhauer Robert Cauer Nachmessungen vorgenommen, welche gleichfalls die überraschende Übereinstimmung bis in soviel Einzelheiten ergab, daß ein Zufall schwer denkbar ist, während die vorhandenen Abweichungen daneben leicht zu erklären sind. Es ist auch gewiß, daß die Herstellung einer Maske damals wohl nur den Zweck gehabt haben könnte, eben als Muster für ein Grabmonument zu dienen. Einen Anachronismus hat jedenfalls kein Kenner der Zeit, auch in England nicht, in dem Vorhandensein einer solchen Gipsmaske gefunden. Daß die Maske später nicht beachtet wurde, wäre nicht erstaunlich. Sie teilt damit das Schicksal fast aller Totenmasken bis weit ins 19. Jahrhundert. Wie sie nach Deutschland gekommen sein könnte, darüber braucht man sich nicht den Kopf zu zerbrechen, solange man keinen bestimmten Anhalt hat. Die Möglichkeit, daß sie von Anfang an in Gesellschaft des Ben-Jonson-Bildes gewesen ist, dessen Herkunft ja auch unbekannt ist, hätte immerhin manches für sich. Auch dies war ja «der Tradition nach Shakespeare» (bei Kesselstadt).

¹⁾ Aus den Büchern von Wislicenus sind offenbar auch Benkards Abbildungen entnommen (Aufnahmen von Wilh. Weimer) und durch die zwiefache Vervielfältigung abgeschwächt. Er gibt die Quelle nicht an. Es sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, daß die Aufnahme in der sonst so schönen Sammlung von Prof. Gruhle-Heidelberg nach einem ziemlich minderwertigen Abguß bei Micheli (Berlin) gefertigt ist, den besonders die Nähte am Mund entstellen. Übrigens ist dieser zweifellos auf unrechtmäßige Weise in den Handel gelangt, da nur ein Abguß erlaubtermaßen für die Shakespeargesellschaft in Weimar hergestellt und die Form sogar vorsichtshalber zerstört wurde.

Es gilt nun die Gegengründe Benkards der Reihe nach zu prüfen. Zunächst soll die Maske alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der Altersstufe (52 Jahre) vermissen lassen. Es finden sich jedoch in Benkards Sammlung selbst Beispiele gleichen Alters genug (z. B. Cromwell Nr. 8, Lessing Nr. 17, von Napoleon zu schweigen), die durchaus nicht deutlichere Zeichen ihres Alters tragen. Das Verlangen, daß sich auf der Stirn eines Shakespeare stärkere «Spuren vom Denken und Schaffen eines großen Geistes» hätten eingraben sollen, ist vielleicht von einem modernen Geiste eingegeben, einem impressionistischen oder expressionistischen, aber gewiß nicht dem Shakespeares selbst. Man weiß aus den Sonetten, wie sehr er jedes Zeichen des Alters fürchtete und haßte, und jede Zeit gibt sich bis zu einem gewissen Grad das Bild, das sie wünscht. Über den Gesamteindruck wird noch zu reden sein. Daß aber die «zarten und fast nur mit der Lupe festzustellenden Falten auf der Stirn nachträglich und vorsichtig in den Gips eingezeichnet und nicht organisch gewachsen» seien, ist einfach unwahr. Jede sorgfältige Betrachtung — mit Augen, nicht nur mit Lupen! — wird es bestätigen. Die Stirnfalten sind zweifellos organisch gewachsen, nur auf eine kurze Strecke läuft in einer Falte eine zufällige äußere Riefung. Es ist außerdem zu beachten, daß die Maske an allen ausgesetzten Stellen schon ziemlich abgerieben und durch alte Deckschichten von Staub und Ölung (schwerlich eigentlicher Ölfarbe wie Wislicenus gelegentlich meint) auch sonst verflacht ist. An geschützten Stellen, z. B. den unteren Augenlidern, selbst noch den äußeren Augenwinkeln (Krähenfüße), dann unter dem Kinn, ist dagegen die organische Hautfältelung so deutlich, daß sie jeder sehen kann — am Auge z. B. auch auf Benkards Profilbild. Benkard wird wohl nicht die Meinung vertreten wollen, daß die Maske nicht von einem wirklichen Kopfe abgenommen, also kein Naturabguß ist — er würde damit auch jedes Anrecht verlieren, überhaupt gehört zu werden — er will also wohl andeuten, daß sie von einem Lebenden abgenommen ist, wenn er an ihr das «zähe Haften des Fleisches auf dem Knochengerüst» und seine «versackte Eigenschwere» vermißt. Wir können aber auch hierin nur die Bemühungen des Kenners sehen, der aus einem vorgefaßten und an sich wohl zu rechtfertigenden Mißtrauen heraus sich und andern um jeden Preis den Gegenbeweis erzwingen will. «Anstatt einer erlösten Verwitterung treffen wir überall auf eine verdächtige Glätte». Man kann auch hier ruhig auf zahlreiche Abbildungen des gleichen

Buches verweisen, wo wenig von «erlöster Verwitterung» zu sehen ist. Eine etwas auffällige Ausgeglichenheit der Oberfläche ist für einzelne Stellen allerdings zuzugeben. Schuld daran mag teilweise die schon erwähnte allmähliche Verflachung tragen, außerdem scheint aber allerdings hier und da, z. B. am linken Nasenflügel, der Guß von Anfang an schlecht gekommen. Trotzdem wird keine aufmerksame Betrachtung zweifeln lassen, daß hier der unmittelbare Abguß, d. h. der Ausguß der ersten Hohlform, von einem menschlichen Kopf vorliegt, und ich denke, sie wird auch zu dem Ergebnis gelangen, daß es sich eher um einen Toten als einen Lebenden handelt. Anzeichen sind die starke Einziehung der Augen und der Nase. Auch würde ein Lebender die Augen wohl viel fester schließen. Hier mag ein Arzt entscheiden.

Die nächste Behauptung: der Knebelbart sei freihändig modelliert, muß ebenfalls zurückgewiesen werden. Ob er an die Neigungen eines Friseurs erinnert, wie Benkard meint, kann dann auf sich beruhen. Es wäre einem Bart immer zuzutrauen. Haaransatz und Gesamtform wirken durchaus unverdächtig. Richtig ist, daß die bei Abgüssen stets etwas formlose Haarmasse nachträglich eine Riefelung erfahren hat, um das natürliche Aussehen von Haaren herzustellen. Aber nicht einmal die gesamte auf der Abbildung sichtbare Streifung scheint auf diese Art entstanden bei genauem Zusehen, sondern es haben wohl die überdeckten oder verklebten Haare auch selbst Anteil daran. Und nun Benkards Hauptschlag: die Haare, die noch an der Maske haften! Sie seien sämtlich künstlich eingesetzt. «Mit einem nadelartigen Instrument wurde ein kleiner Kanal in den Gips gestochen, in welchem das Haar jeweils künstlich eingefügt und mit einem schellackartigen Klebstoff befestigt wurde.» Dieser Gedanke ist an sich schon so absonderlich, daß er schwer ernst zu nehmen ist. Man bedenke: es lassen sich gut zwei bis drei Dutzend dünnste Haare zählen, in den Brauen, in den Wimpern, beiden Teilen des Barts, die tief und fest im Gips sitzen, manchmal zwei dicht zusammen. Wozu sollte sich nur jemand die unglaubliche Mühe gemacht haben, sie auf die geschilderte Art einzusetzen? Um zu beweisen, daß die Maske von einem Menschen herrührt? Ob es wirklich Menschenhaare sind (oder etwa Pinselhaare) ist ja mit heutigen Methoden leicht festzustellen (diese Feststellung scheint sogar schon seinerzeit in England erfolgt zu sein), aber kein Verständiger wird daran zweifeln, wenn er sieht, wo sie sitzen und überlegt, wie der Vorgang ist: Beim Aufgießen

des Gipses auf das Gesicht werden Einzelhaare miterfaßt und nachher ausgerissen, dann beim Ausgießen der Hohlform an den freien Enden häufig wieder gefaßt und zurückgenommen, so daß sie ungefähr wieder da sitzen, wo sie gewachsen sind — nicht notwendig ganz an der gleichen Stelle: so sitzt z. B. an unserer Maske ein etwas dickeres Haar mitten in der Unterlippe, was einem Fälscher wohl schwerlich in den Sinn gekommen wäre. Aber überhaupt werden all die erstaunlichen Einzelheiten, die Benkard hier anführt, einem unbefangenen Beschauer als Täuschungen seiner Phantasie oder seiner Lupe erscheinen. Kleine Kanäle bilden sich um die Haare natürlich beim Schwinden des Gipses — erkennbar sind sie an der Maske nur sehr vereinzelt und am ehesten, wo die Haare einmal längerhin freiliegen, wie im Kinnbart, wo ein Stück Gips ausgebrochen, wahrscheinlich schon in der Hohlform zurückgeblieben ist. Firnis- und Fettansammlungen, die sich Benkard als Klebstoff auslegt, mögen auch zu entdecken sein. Wo er das nadelförmige Instrument hernimmt, mag er selbst wissen.

Wir kommen nunmehr zu der Inschrift auf der Rückseite, der allerdings bei Beurteilung der Maske eine entscheidende Bedeutung zukommt, denn sie gibt den Ausschlag zwischen 19. und 17. Jahrhundert. Nach Benkard ist sie von zittrigem, unsicherem ängstlichem Duktus, was wir abermals geradezu leugnen müssen. Vielleicht kommt er zu dieser Behauptung durch Nachvergleichen einer schlechten Wiedergabe, wie sie Wislicenus irgendwo gibt. Die Führung ist durchaus sicher und ungekünstelt und trägt unverkennbar den Lettern- und Zifferncharakter des 17. Jahrhunderts. Sie wäre in dieser Hinsicht sogar eine außerordentlich geschickte Fälschung, falls sie modern wäre. Sie geht allerdings nicht besonders tief und ist nicht sicher im völlig weichen Gips eingeschrieben, obwohl sich Sachverständige (auch in England) dahin geäußert haben; aber auch eine Ritzung kann ebensogut schon am ersten Tag der Fertigstellung vorgenommen worden sein. Es scheint auch, daß sie von allen Deckschichten mitergriffen wird. Hier könnte eine genaue Untersuchung mit den Methoden etwa der gerichtlichen Chemie die Beantwortung der Echtheitsfrage vielleicht am ehesten fördern.

Das sind die Gründe, die Benkard zu dem Schluß führen, es handle sich um eine Fälschung des 19. Jahrhunderts. Wir haben gesehen, daß sie sämtlich hinfällig sind, und wir brauchen uns nun nicht mehr nur auf den eigenen Eindruck zu berufen, daß der

materielle, wie der physiognomische Befund mehr auf das 17. als auf das 19. Jahrhundert weisen, sondern wir können uns in dieser Hinsicht ruhig auf das auch von Benkard angeführte Gutachten Wilhelm Bodes berufen, der vor Jahren erklärt hat: «Der Kenner kann nicht zweifeln, daß die Maske alt ist und aus Shakespeares Zeit stammt». Wir glauben nicht, daß diese Autorität bisher irgendwie durch Benkard entkräftet ist, dessen Leistungen uns eher auf archivalischem als kunstkritischem oder physiognomischem Gebiet zu liegen scheinen.

Zum Schluß haben wir uns mit Benkard noch darüber auseinanderzusetzen, ob die Maske mit unserer Vorstellung von Shakespeares Aussehen übereinstimmt. Bisher war der allgemeine Ausruf wohl aller berufenen Beschauer (darunter vieler historisch geschulter Engländer) beim ersten Anblick: Ja, so kann Shakespeare ausgesehen haben! Benkard ist anderer Meinung: «Die Gesichtsbildung dieses angeblichen Shakespeare hält höheren Ansprüchen an einen genialen Kopf nicht stand und widerspricht zudem der Ikonographie. Das Charakteristische an Shakespeares Gesicht, die abnorm hochgewachsene birnenförmige Stirn und die tiefliegenden Augenhöhlen sucht man in der Maske vergebens». Es hätte wenig Wert, wenn wir über die Ansprüche an einen genialen Kopf streiten wollten. Es genügt zu sagen, daß wir uns in ganz guter Gesellschaft befinden, wenn wir den Kopf selbst eines solchen Namens für würdig halten. Es bleibt die Frage der Ikonographie. Nun gibt es eigentlich nur zwei unbedingt authentische Darstellungen: den Foliostich und die Grabesbüste, beide unter mittelmäßig. Es ist Benkard zuzugeben, daß die Maske nicht die «birnenförmige» Stirn des Droeshout-Stichs, seiner Vorlage und seiner Nachbildungen besitzt, aber wer diesen kennt, wird mit uns dahin einstimmen, daß dies Bild überhaupt sehr wenig von einem wirklichen Menschen hat und nicht viel mehr gibt, als das Schema: vor allem Kleid und Haartracht des höfischen Schauspielers. Die Schädelform ist völlig unglaublich (mindestens bei einigen Ansprüchen auch nur an einen geistig durchschnittlichen Kopf). Schon das sonst verwandte und, nach der Abbildung zu urteilen, ganz vertrauenerweckende Grafton-Bild hat eine gänzlich andere Schädelform, die ganz gut zur Maske paßt. Das gleiche gilt von dem doch frühbeglaubigten Chandos-Bild, bei dem durch alle Übermalungen hindurch die Stirnform wohl ziemlich am sichersten sich gehalten hat. Die Stratford-Büste, so plump sie ist, hat, abgesehen von der ungeschickten

Ergänzung des Scheitels genau die gleiche Schädelform und selbst die gleichen Maße. Der Gesamttypus ist bei allem Unterschied im Ausdruck der gleiche, und unsere Maske könnte erklären, wie sich Shakespeare in diese Büste verwandelt hat. Die tiefliegenden Augenhöhlen, die Benkard bei der Maske vergeblich sucht, suche ich meisteils vergeblich bei irgendeinem der vorhandenen Shakespeare-Bilder. Die Augen liegen überall ungefähr so, wie es der Maske entspricht, sogar eher etwas flach und, wenn ich meinen Augen trauen darf, bei der Maske, wie es sich bei einem Totenantlitz erklären würde, sogar noch am tiefsten. Der Mund der Maske ist der Grundform nach der Mund fast aller Shakespeare-Bildnisse, und wenn man mir auf das Gebiet des Unwägbaren folgen will, möchte ich sagen, er gleicht sehr wohl einem englisch-redenden Mund jener Zeit. Wie wenig auch solche zartesten Merkmale an Totenmasken fehlen, lehrt uns auch Benkards Sammlung von neuem. Kurz, der Durchschnittstypus aller Shakespeare-Darstellungen ist durchaus derjenige der Maske, nur daß diese besitzt was jene vermissen lassen, einen geistigen Ausdruck, der des Dichters würdig ist, und mehr als das, der dessen eigenste Züge auszusprechen scheint: am stärksten Adel und Menschenverachtung.

Dieses Eindrucks wegen vor allem haben wir uns um die Rechtfertigung der Maske bemüht. Wir wissen, daß heute ein strenger Beweis für die Echtheit nicht zu erbringen ist, es müßte denn sein, daß er für die Herkunft des Gipsmaterials geführt werden könnte. Es wäre aber schon viel getan, wenn zunächst nur die Hypothese «Fälschung des 19. Jh.» beseitigt wäre. Es mag deshalb nochmals zusammengefaßt werden, was diese unwahrscheinlich macht. Die Barttracht des 17. Jh., der «Henri quatre» (auf diese soll sich wohl Benkards Hinweis auf das *Seconde Empire* beziehen) war zur Zeit wo die Maske auftaucht (spätestens 1849) erst seit sehr kurzer Zeit von Frankreich aus in höheren oder modischen Kreisen vereinzelt wieder üblich geworden. Verbreiteter wurde sie erst durch Napoleon III. Ob sie ganz in der Form wie bei der Maske vorkommt, mögen Kenner beurteilen. Die Maske müßte also dem Finder, etwa weil man wußte, daß er etwas derart suchte, durch Vermittlung des Althändlers zugeschoben worden sein. Dazu gehört erstens das Bereitsein einer Gesichtsmaske aus jüngster Zeit von einer sicher nicht gleichgültigen, aber doch unbekannten Person, von altem Aussehen oder altgemacht, sodann eine Verschwörung mehrerer Personen, die erst auf eine solche Maske hin-

deuten, sie nachher unter den Lumpen des Althändlers finden lassen, schließlich die sehr geschickte Fälschung der Inschrift, zugleich eine erstaunlich diskrete Fälschung, die nichts vom Namen, nur das geforderte Todesdatum gibt. Das alles, wohlgemerkt, bei einem Verkaufspreis, der sich in Kreuzern ausdrücken läßt. (Die Beschaffung einer wirklich alten, derart passenden Maske zur Anbringung der Inschrift ist noch schwerer glaublich. Diese Möglichkeit läßt ja auch Benkard beiseite.) Wäre vollends die Herkunft aus den Kesselstadtschen Sammlungen sicher, wie sie wahrscheinlich ist, so verringert sich die Möglichkeit einer Unterschiebung fast bis Null. Dazu kommt, daß, von Bodes Gutachten abgesehen, die besten Kenner des englischen 17. Jahrhunderts die Gelegenheit hatten, die Maske zu sehen (sie war zeitweise als Leihgabe im Britischen Museum), offenbar nie die Herkunft aus jener Zeit angezweifelt haben, sondern höchstens die mangelhafte Überlieferung gegen sie geltend machten. Stände aber die Abkunft des Ganzen aus älterer Zeit fest, so wäre selbstverständlich die Inschrift echt, deren Herstellung ja nur im Jahre 1849 einen Sinn haben konnte, und damit wäre schon ein großes Gewicht zugunsten der Benennung in die Wage geworfen, das zusammen mit der Übereinstimmung zwischen Maske und Grabesbüste, auch den sonstigen Bildnissen, die Echtheit wahrscheinlicher machen dürfte als die Unechtheit. Und wäre auch nie der völlige Beweis für sie zu führen: die Maske bleibt noch immer das Bildnis, an das sich unsere Vorstellung am liebsten anheften möchte und vorläufig anheften darf: bisher die glaubwürdigste und würdigste Verkörperung des Dichters.¹⁾

¹⁾ Hier darf vielleicht erwähnt werden, daß die neueste deutsche Shakespeare-Büste, die von Clothilde Schaar im Bochumer Theater, hauptsächlich aus einer Kombination der Darmstädter Totenmaske mit dem Stratford Grabdenkmal hervorgegangen ist. —

Juan Timoneda und das Imogen-Portia-Motiv.

Von

Prof. Dr. Elise Richter.

Wien.

I.

Die Fassung der Imogen-Sage auf den Aran-Inseln, auf Islay und in der englischen Straßenballade «*The Northern Lord*» hat A. Brandl Gelegenheit gegeben, eine anziehende Schematisierung des Sagenstoffes aufzustellen¹⁾. Was den drei Fassungen ihren eigentümlichen Reiz gibt, ist die Verbindung des Imogen-Stoffes mit Shylock-Portia-Zügen. Brandl konnte keine befriedigende Erklärung für die Verbindung der beiden Motive finden, die doch offensichtlich auf irgendeine gemeinsame Quelle zurückgeht. Die Entwicklungslinie dieser Verbindung wäre Brandl nicht entgangen, wenn er nicht das «Portia-Motiv» zu eng gefaßt hätte, nämlich gleichwertig zu «Fleischpfand-Motiv», welches ich als «Shylock-Motiv» abzuspalten vorschlage. Es zeigt sich nämlich, daß die Portia-Idee (Frau als Richter verumummt oder überhaupt als Mann verkleidet) ein selbständiges Leben hat, und daß wir der Gestaltung des Sagenstoffes mit mehr Glück beikommen, wenn wir diese Motive trennen. Die Verbindung des in dieser Bedeutung erfaßten Portia-Motivs mit dem Imogen-Motiv geht nämlich recht weit zurück. Der Hauptvertreter dieser Gruppe ist die bisher in Deutschland am wenigsten beachtete Fassung des Imogen-Stoffes, die in Timonedas *Patrañuelo* vorliegt²⁾.

Juan Timoneda (oder de Timoneda), Buchhändler, Herausgeber und Schriftsteller in Valencia, dürfte nicht später als 1490 geboren sein, da er schon 1511 eine Liedersammlung herausgab (*Silva de*

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch 1917.

²⁾ Brandl fuhr ihn a. a. O. S. 26 an. Versehentlicherweise ist «*Patrañuelo*» als Titel der Novelle angegeben.

varias canciones ó villarescas y guirnaldas de galanes, Sevilla) und zwischen 1575—80 Cervantes in der Komödie *Los Baños de Argel* von ihm sagt, daß er *en vejez al tiempo vence* (an Lebensdauer die Zeit schlägt). Er war im Sinne seiner Zeit höchstgebildet, erfüllt von Anteilnahme für zeitgenössische Dichter, die er verlegte — vor allem Lope de Rueda —, wie für die Volksdichtung der Vergangenheit. Er ist ein unermüdlicher Sammler und daher von größter Bedeutung für die Volkskunde. Er sammelt und gibt heraus Lieder und Romanzen¹⁾, Autos, Komödien, Anekdoten, Redensarten, Geschichten. Er übersetzt aus dem Lateinischen, er bearbeitet, bessert, dichtet selbst. . . . *mejorado y representado por J. T.* oder *puesta en toda perfeccion possible por J. T.* lesen wir auf den Titelblättern seiner Sammlungen. In der Tat war er ein geschickter und geschmackvoller Bearbeiter, ein vortrefflicher Erzähler. Nie entgleitet der Faden seiner Hand, er verliert sich nicht in Einzelheiten, bereitet die Geschehnisse gut vor, schreibt eine volkstümliche und doch reine, vornehme Prosa.

*El Patrañuelo*²⁾ («der Geschichtenerzähler», «Lügner», also «Geschichtenbuch» oder «Lügenbuch») ist eine Sammlung von 22 *patrañas*, d. i. eigentlich «aufgeblasene Lüge», also «Wundermär», «fabelhafte Geschichte», von ihm selbst in der Einleitung dem heimisch mundartlichen (valencianischen) «*Rondalle*», dem toskanischen «*Novella*» gleichgesetzt. «Eine *patraña*», erklärt er, «ist nichts anderes als eine erfundene Fabel, die so anmutig erweitert und ausgestaltet wird, daß sie den Schein der Wahrheit trägt». Der erste Druck des *Patrañuelo* trägt die Jahreszahl 1576³⁾, doch lag die Druckerlaubnis schon 1566 vor. Die 15. *Patraña* bearbeitet das Imogen-Portia-Motiv. Bei dem Versuche, die Novelle in die von Brandl aufgestellten Schemata einzureihen, zeigt sich an der Klarheit der Erzählung, an dem natürlichen Verlauf der Handlung, daß hier die maßgebende Bearbeitung vorliegt. Keine der anderen hat die ruhige Breite, die folgerichtige Entwicklung und Lösung wie Timoneda. Sowohl

¹⁾ Darunter die kostbare *Rosa de Romances*, Valencia 1578, z. T. veröffentlicht von Ferd. Wolf 1845.

²⁾ Biblioteca de autores españoles III, 1846; Abdruck dieser Ausgabe ist die billige Biblioteca Universal, Madrid 1908, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, CXLVII. Die Standardausgabe, die Menendez y Pelayo Madrid 1911 begann, ist noch nicht bis zum *Patrañuelo* geführt.

³⁾ Alcalá de Henares.

in den englischen Fassungen als auch in der russischen (vgl. unten) beobachten wir eine eigentümliche Färbung durch Züge landesüblicher Überlieferung (z. B. Brautkauf dort, goldene Kerze an der Pforte der Ikonostasis hier). Im Vergleich zu Timoneda sind sie ungeschickte Verstümmelungen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei aber gleich vorweggenommen, daß keine der drei englischen Bearbeitungen etwa auf Timoneda allein zurückgeführt werden könnte, da bei diesem «die Truhe» und «Raub der Schmuckstücke» fehlen.

Die Analyse unserer Patraña nach der von Brandl aufgestellten Zählung der Motive ergibt folgendes:

Die Wettenden sind Kaufleute, also italienischer Typus II (S. 28).

1. Selbständig: Der Kaufmann Herodian auf Candia vermählt seine Tochter dem Kaufmann Cassiodor und gibt ihr sein gesamtes Hab und Gut, wogegen Cassiodor die Verpflichtung übernimmt, ihn lebenslänglich zu erhalten.

2. Die Wette ist vorbereitet durch Überlob der Gattin (wie Islay), geht um hohen Preis (wie Aran), aber nicht übermäßig hoch: 100 Dukaten (vgl. Fischweib 100 Pfund).

3. Die Truhe fehlt (wie in der Ballade). Entwendung der Schmuckstücke fehlt. Vorhanden ist: bestochene Dienerin, Muttermal.

4. Selbständiger Zug: Der Gatte will die Frau töten, kann sich aber aus Liebe nicht dazu entschließen. Er setzt sie aus, und zwar er selbst.

5a) Selbständiger Zug: Die verlassene Finea näht sich selbst die Männerkleider, am ähnlichsten zu Boccaccio (II, 9), aber viel geschickter. Vgl. unten.

5b) Der Gatte sitzt fest in seiner Heimat.

5c) Sie wird durch fremde Kaufleute aufgelesen und nach Cypern gebracht. Selbständig: Sturm und Untergang vieler Waren; sehr geschickte Vorbereitung auf das Folgende.

6. Die Rechtstätigkeit. Finea ist eine vortreffliche Rechnerin und Schreiberin. Sie hilft den Kaufleuten bei der Aufteilung ihrer Verluste und schlichtet ihre Streitigkeiten besser als der König. Dadurch kommt sie zu Ansehen als Juristin und steigt zu immer größeren Würden auf. Das Shylock-Motiv fehlt ganz. Während in den drei englischen Fassungen die Frau nur einen überraschenden juridischen Einfall hat, entwickelt Finea eine dauernde juridische

Tätigkeit in glanzvoll aufsteigender Laufbahn. Ihre berufliche Tüchtigkeit verhilft ihr auch zur Rückkehr in die Heimat, wo sie weiter an einflußreichster Stelle tätig ist und — ganz von selbst — zur Entscheidung im Prozeß ihres Gatten kommt.

7a) Der Vater der Frau klagt den Gatten des Mordes an (Islay, Ballade, vgl. unten *Moghe calunniata*, *Moslema* und *Rasmi*. In der jüdisch-deutschen und der russischen Fassung fordert die Mutter [Witwe] Rechenschaft über das Verschwinden der Tochter).

7b) Die Frau ist Richter in diesem Prozeß (vgl. unten S. 148ff., D 4—7).

8. Sie bringt alle zum Geständnis: den Gatten durch Androhung der Folter, darauf den Verleumder durch Anwendung der Folter, endlich die bestochene Dienerin, führt die beiden Schuldigen der Strafe zu, beweist die Unschuld des Gatten und versöhnt sich mit ihm.

8a) Sie gibt sich zu erkennen, indem sie weibliche Kleidung anlegt (Islay, Ballade, *Lu Re di Spagna*, jüdisch-deutsch).

Die Geschichte spielt nicht in weiten Fernen, sondern zwischen Candia, Ferrara und Cypern. Alles ist wohlgedacht und geschickt ineinander gefügt. Fineas Haltung ist fortwährend nicht nur folgerichtig, ja man kann — die merkwürdige Begebenheit einmal zugegeben — sogar sagen, durchaus natürlich. Ist sie auf einer wüsten Insel ausgesetzt, so kann sie auf keine natürliche Weise zu Männerkleidern kommen, als wenn sie selbst sie näht. In sämtlichen Erzählungen ist die Beschaffung der Männerkleider ein schwacher Punkt¹⁾. Timoneda faßt ihn mit lebensvoller Realistik. Eine Dame hat ein Täschchen mit Nadel, Zwirn und Schere bei sich; so ist sie in der Lage, sich aus ihren Frauenkleidern die Männertracht zurecht zu schneiden. Wie gewaltsam ist ihr Verhalten bei Boccaccio: Der verkleidete Sicurano (Zinevra) schließt sich dem Verleumder Ambrogiuolo an und baut ihm ein Warenhaus, um ihn an sich zu fesseln; bringt den Sultan dazu, die Geschichte, deren sich Ambrogiuolo rühmt, zu untersuchen, ohne ihr Geheimnis zu lüften; darf plötzlich in Gegenwart des Sultans dem Ambrogiuolo mit der Folter drohen, erscheint ohne vorherige Vorbereitung *«quasi esecutore del Soldano»* und zieht ihren Gatten Bernabò zur Rechenschaft, nachdem sie ihn mit recht ungenügender Begründung aus Genua

¹⁾ Vgl. die verschiedenen Bemerkungen hierzu von Gaston Paris in seiner großen Studie *«La Gageure»*, Romania 1903.

herbeigeht hat. Bei Boccaccio ist also die Rechtstätigkeit der Frau zwar im Keim gegeben, aber nicht entwickelt. Bei Timoneda ist der Rechtspruch durch eine langdauernde und oft bewährte Rechtsübung vorbereitet. Pedro-Finea ist nicht verummter Richter wie Portia, sondern im verdienten Besitz der richterlichen Würde.

Je roher die Fassung, desto leichter vergibt die Frau dem Mann seinen Mangel an Vertrauen und seine minderwertige Haltung. Timoneda hat die Versöhnung auf eine edlere Stufe gebracht, indem er die Schuld des Gatten abschwächt, das Leid des Gatten vergrößert und das Leid der Gattin vermindert.

Die Erkennungsszene ist weniger dramatisch als bei Boccaccio. Es bedarf hier nicht der Wendung, daß sie sich in voller Versammlung die Kleider aufreißt und als Weib offenbart. Die Schuldigen sind durch gerichtliche Mittel überführt. Es fehlt nur der Beweis, daß Finea lebt. Sie stellt Zeugen dafür in Aussicht. Mit einem anderen realistischen Zug von Wohlüberlegtheit läßt sie sich heimlich prächtige Frauenkleider anfertigen und gibt sich in geschlossener Sitzung (nach einem Mahl) dem König, dem Vater und dem Gatten zu erkennen (Islay).

Endlich ist die Grausamkeit der Bestrafung — Ambrogiuolo wird mit Honig bestrichen an einen Pfahl gebunden, ein Raub der Mücken und Wespen — bei Timoneda auf ein modernes Kultur-niveau gehoben. Der Verleumder wird nur zu Geldstrafe und Landesverweisung verurteilt, die Dienerin «der Bestrafung übergeben».

Auch bei der Entdeckung des Muttermals bemüht sich Timoneda, dem Leser nichts Unmögliches zuzumuten. Bei Boccaccio macht Ambrogiuolo, nachdem er der Truhe entstiegen ist, Licht, zieht Zinevra die Decke weg um sie genauer zu betrachten, geht öfters hin und her. Und so in zahlreichen Fassungen, sei es, daß der Wetter selbst in das Schlafgemach eindringt, sei es, daß er eine bestochene Alte hinschickt. Anders Timoneda. Mit Einführung eines realistischen südländischen Zuges läßt er die Alte auf die allernatürlichste Weise das Mal bemerken: «als sie einmal Finea flohte». (In keiner anderen Fassung.) Da schneidet sie flugs die goldenen Härchen ab, die auf dem Mal wachsen und bringt sie Falacio.

Es ist natürlich fraglich, ob die bemerkenswerten Vorzüge der Patraña ganz auf Timonedas Ehrenblatt einzutragen sind; ob ihm nicht vielmehr eine nach-boccaceske Fassung vorlag, die schon

einen Schritt weiter gekommen war. Gerade die Quelle, auf die Timoneda sich beruft, Lope de Ruedas «Eufemia», enthält von alledem, was den Hauptreiz seiner Darstellung ausmacht, nichts. Man muß überhaupt annehmen, daß die «Eufemia» verstümmelt auf uns gekommen ist, da mitten im Stück, ganz unvermittelt, der Intrigant Pablo sich rühmt, die Haare von Eufemias Mal erworben und ihren Bruder Leonardo ins Gefängnis gebracht zu haben, der dem gemeinsamen Herrn Valiano zur Ehe mit dieser Schwester geraten hatte. Es fehlt also die Wette, ihre Voraussetzung und ihre Durchführung. Es fehlt auch jede weitere Verwicklung. Als Eufemia den Brief ihres Bruders aus dem Gefängnis mit schwersten Anschuldigungen erhält, klärt die Dienerin Christina¹⁾ sofort den Sachverhalt auf. Eufemia begibt sich schleunigst zu Valiano und fängt den Verleumder durch List.

Untersuchen wir den gesamten Stoff von dem bisher nicht gesondert betrachteten Motiv aus; „richterliche (oder staatsmännische) Laufbahn der Frau“, so kommen wir zu folgender Gruppierung:

A. Ein sehr großer Teil der Bearbeitungen²⁾ scheidet vollständig aus.

B. Die Frau in Männerkleidern hat zwar eine angesehene Laufbahn, aber keine richterliche:

1. Hs. Tours 468³⁾: als Mönch und Almosenier des Königs.

2. Deutsche Novelle «Von vir Kaufmendern» 1489: Der verkleidete Friedrich erregt durch Falkenzucht die Aufmerksamkeit des Sultans, der ihn zum Prinzen macht und ihm die Regierung überläßt.

3. Westward for Smelts (2): wird Page beim König Eduard und macht sich beliebt.

4. Ungarische Versnovelle von Gáspar Raskay 1552: verkleidet als Ritter (vgl. Ballade). Dieser Ritter Roland entlockt dem nunmehrigen Schloßbesitzer die Mitteilung, wie er in den Besitz des Schlosses gekommen (vgl. den Kapitän in Islay⁴⁾) und befiehlt, ihm den Kopf abzuschlagen, ohne jede richterliche Befugnis. Es sei nur im Vorbeigehen daran erinnert, daß in der «Portia»-Geschichte

¹⁾ Bei Timoneda: Crispina.

²⁾ Im ganzen zähle ich 47; 43 hat G. Paris besprochen, hierzu kommen noch zwei bei Brandl a. a. O. und ebenda der Verweis auf zwei englische Fassungen nach Bolte. Diese letzteren sind mir nicht zugänglich gewesen.

³⁾ Vgl. G. Paris a. a. O. S. 499ff. für sämtliche erwähnte Texte.

⁴⁾ «The Chest» in Campbell's Popular Tales II.

der *Gesta Romanorum* (lat. 195 = dt. 65) die Frau als Ritter an den Kaiserhof kommt.

5. «Der Pffiffigste» (Wolffs Hausmärchen) als Arzt in der dänischen Armee.

6. Norwegisch: wird Präger und schließlich Meister der Münze.

7. Rumänisch: heilt durch Zauber den blinden Kaiser und verlangt als Belohnung die Stadt, in der ihr Mann lebt. (Der Mann hat sie nach Verlust der Wette verlassen, wie Islay.)

C. Näher kommen folgende Erzählungen:

1. Anonyme altitalienische Novelle: Sie wird Schreiber und Diener des Korsarenkapitäns, der sie aufliest. Der Grande Can ist entzückt von der Anmut des jungen Pagen, den der Kapitän für seinen Sohn ausgibt, bittet, ihn ihm zu überlassen, und macht ihn zum *mariscalco* einer großen Stadt.

2. Russische *Pobyválschtschina*¹⁾: Die Frau wird (in Kiew) um tausend Rubel an den Kaufmann-Inhaber des Schiffes verkauft; da er sich ihrer bemächtigen will, stürzt sie ihn ins Meer (Vermischung mit dem russischen Bylinenmotiv des Kraftweibes, der *polénitsa*). Das Schiff kommt nach Portugal, wo sie vom König gegen reiche Geschenke die Erlaubnis bekommt, Handel zu treiben. Der König stirbt. Nachfolger soll der werden, dessen goldene Kerze sich an der Königstür (in der Mitte der Ikonostasis) selbst entzündet. Alle Versuche mißglücken. Jetzt erst kleidet sie sich als Mann und wird, da ihre Kerze sich entzündet, König von Portugal. Sie überschüttet das Volk mit Wohltaten, erbittet sich Urlaub, um nach Kiew zu fahren. Dort erfährt sie, daß ihre Mutter (die «Alte», die die Verwicklung herbeiführen half) Frau des Königs von Portugal war, daß sie also tatsächlich erbberechtigt für den Thron ist, den sie heimlich erlangt hat. Sie verlangt, unauffällig ihren Mann zu sehen, der in niederer Stellung lebt (vgl. Aran und Islay). Erkennung und Versöhnung. Dann wird der Verleumder ausfindig gemacht und gevierteilt. Rückkehr nach Portugal.

3. Rumänisches Zigeunermärchen: [Die Frau wird von ihrem Gatten in die Donau gestürzt, von einem Fischer gerettet, verdient ihr Leben durch Arbeit und nimmt nun erst Männerkleider.] Erfährt im Traum das Mittel, den Kaiser zu heilen, der ihr zum Lohn

¹⁾ Vgl. Alfred Rambaud, *La Russie épique*, 1876, S. 21 erklärt die *pobyválschtschina* als eine in Prosa aufgeloste Bylina, also eine aus einer epischen Dichtung hervorgegangene Erzählung.

sein Reich überläßt (vgl. oben). Sie sieht ihren Gatten als Wasserträger, läßt sich seine Geschichte erzählen, sucht den Verräter, überführt ihn, indem sie sich enthüllt (wie Eufemia).

D. Die Frau greift beim Entscheidungsspruch ein.

1. Boccaccio (Decam. II, 9): Sicurano-Zinevra versteht Falkenzucht (vgl. oben B 2), gewinnt die Gunst des Sultans, der ihn zum Aufseher der großen Messe in Aker macht. Bei der entscheidenden Unterredung vor dem Sultan nimmt Sicurano unvermittelt die Leitung des Gesprächs bis zum Geständnis der Schuldigen, ohne daß irgend vorher ihre juridische Begabung zur Sprache gekommen und für ihre Laufbahn bestimmend gewesen wäre. Nur ihre allgemeine Geschicklichkeit und Verwendbarkeit wird erwähnt.

2. Westward for Smelts (2): Mistress Dorrell verkauft ihren Schmuck, um davon zu leben (offenbar erhält sie auch auf diese Weise ihre Männerkleidung), und wird halbverhungert aus Erbarmen und persönlichem Wohlgefallen von König Eduard als Page angenommen. Sie bittet den König, ihr Gerechtigkeit zu verschaffen, und läßt beide Männer vor den König kommen. Der König sagt zu dem Gatten: Dein Weib soll dein Richter sein. Sie gibt ihm einen Kuß.

3. Die drei englischen Fassungen mit dem Shylock-Motiv: Die Frau hat keine vorhergehende Laufbahn, in der sie ihre juridische Begabung gezeigt hätte. Sie greift nur ein, ihren Mann zu retten — der Portia-Fall im engsten Sinn. Bemerkenswerterweise (in Islay und Ballade), indem sie erklärt: mit gekaufter Ware kann der Besitzer nach Belieben verfahren. (Sie ist durch Gold gekauft, spricht damit dem Mann das Recht zu, sie zu töten.) Also nicht nur das «Fleischpfand», sondern ein zweiter juridischer Entscheid ist der Frau in den Mund gelegt. In Islay spielt die Entscheidungsszene vor Gericht. Aber die Frau ist nicht Richter und verhilft nur zur Aufdeckung des Tatbestandes.

4. Serbische Erzählung [Louis Leger, *Collection de contes et de chansons populaires* V¹)] «Ein Lot Zunge» (nur Shylock-, nicht Wettemotiv). Die Gattin Meira hat von dem Vertrag mit dem Juden erfahren, erreicht vom Kadi durch Geschenke die Erlaubnis, einen Tag lang Recht zu sprechen. Er kleidet sie selbst in seinen Talar und hört, sich vor Lachen krümmend, aus einem Versteck

¹) Mitgeteilt im Shakespeare-Jahrbuch XXI, S. 305ff. Nach Kohler, ebd. XXII, 277 von dem 1857 in Wien gestorbenen Franziskanerpriester Jukitsch erzählt.

zu. Sie entscheidet nur: ein Lot, nicht mehr, nicht weniger. Von Blut ist nicht die Rede.

5. *Lu Re di Spagna e lu Milordu inglis* (G. Pitré, Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani No. 74): Die Prinzessin wird ausgesetzt, von einem Brasilienfahrer aufgelesen, erhält von dem Kapitän Männerkleider. Tritt in eine Notariatskanzlei, erregt Aufsehen durch ihre Begabung, kommt in die Hofkanzlei und wird Liebling des Kaisers, der sie zum *Bracciere* (Hofkavalier) macht. Der Gatte wird aus Reue geisteskrank. Die Königin schreibt an den Kaiser von Brasilien, er möge kommen. Der Kaiser schickt den Bracciere, der sich nach allem erkundigt, den Milordu zum Geständnis bringt, ihn dann festnehmen und die Alte ausforschen läßt. Die Polizei bringt sie zur Stelle und ohne weiteren Zwang erzählt sie alles. Der Prinz kommt zu sich, sie kleidet sich als Prinzessin an und versöhnt sich mit ihm. Bestrafung der Schuldigen.

6. Jüdisch-deutsche Novelle (M. Grünbaum, Jüdisch-deutsche Chrestomathie, 1882): Die Frau wird auf einer Barke ohne Ruder ausgesetzt, treibt ans Land (Portugal), verkauft ihren Schmuck und erwirbt dafür Pferd und Kavalierskleid. Sie erfährt, daß der Vizekönig einen Schreiber sucht, bekommt die Stelle, schreibt im Auftrage einen Brief an den «rechten König», der auf der Insel Fortuna wohnt. Der König ist entzückt von der Handschrift und bittet, ihm den Schreiber abzutreten. Es geschieht. Als nach fünf Jahren der Vizekönig stirbt, verleiht der König dem Schreiber die Vizekönigswürde. Er (sie!) geht also nach Portugal zurück; an ihn kommt die Klage der Mutter über die verschwundene Tochter; er zieht den Gatten zu Gericht, danach den Studenten, der gewettet, die rund 112 Jahre alte Schmiedin, die sich in ihre Kammer geschlichen hatte. Sie führt die Schuldigen der Strafe zu, zieht Frauenkleider an, versöhnt sich mit ihrem Gatten und «hat im übergeben das er vizikinig sol sein un sie vizikinigin». (Aus dem Geschichtenbuch «Maasebuch», Rödelshheim 1753, fol. 50b.)

7. *La moglie calunniata* (Comparetti-D'Ancona, Novelle popolari italiane, No. 60 aus Monferrato) [keine Wette]: Die Frau heilt einen Prinzen und verlangt als Belohnung, Richter in der Stadt zu sein, wo ihr Mann lebt. Der Vater fordert vom Gatten Rechenschaft über die verschwundene Tochter. Die Frau, die nun Richter ist, läßt sich die Haare so fest nach hinten ziehen, daß sie wie ein Mann aussieht. Sie läßt sich alles erzählen; der Vater spricht viel, der Gatte wenig, denn er hatte inzwischen die Unschuld der Frau

erkannt (man erfährt nicht wodurch) und fühlte Reue. Der Richter hält eine Weile stand. Dann fragt er: Würdet Ihr die Frau kennen, wenn Ihr sie sähet? Sie nimmt den Richterhut ab, die Zöpfe fallen herunter. Erkennung und Versöhnung, auch mit dem Verleumder (hier dem Schwager), der gar nicht zur Rechenschaft gezogen wird¹⁾.

8. *Moslema* und *Rasimi*, von J.-P. Bignon (1712—1714), angeblich aus dem Arabischen²⁾: Die auf einer Insel ausgesetzte Frau, die sich mit Nadel, Zwirn und Schere Männerkleider zurecht schneidert, wird von Kaufleuten aufgelesen, macht sich dem Sultan durch Rechenkünste nützlich und wird Oberzolleinnehmer. Die Abhängigkeit von Timoneda ist zweifellos.

Wie aus dieser Aufstellung ersichtlich wird, stehen in bezug auf die mit einiger Ausführlichkeit behandelte Laufbahn der Frau am nächsten zu Timoneda: die jüdisch-deutsche Fassung, die mit der russischen (oben D 6) nahe Beziehungen hat, die sizilianische *Lu Re di Spagna* und die monferrinische *La moglie calunniata*. G. Paris' Urteil über die nahe Verwandtschaft von Ung. (Ráskay) und Timoneda kann ich nicht unterschreiben. Die beiden Fassungen gehen in allem Wesentlichen auseinander, vgl. die Wiedergabe des Inhalts bei Paris S. 515ff.

Es wäre nun festzustellen, wie diese Fassungen der Zeit nach einzuordnen sind. Eine Aufgabe, die begreiflicherweise nicht restlos zu lösen ist.

Von den Texten, die Timoneda gelesen haben könnte, sind vor ihm datierbar nur die altitalienische Anonyma (oben C 2) und Boccaccio.

Datierbar nach Timoneda sind folgende:

Die jüdisch-deutsche Novelle erschien 1753 und ist nach Grünbaum³⁾ «irgendeinem deutschen Buch» entnommen, es kommt kein hebräisches Wort darin vor. In Deutschland ist das Wettemotiv in verschiedenen Fassungen schon viel früher bearbeitet⁴⁾. Die sehr unklaren geographischen Verhältnisse, die die Novelle angibt, beweisen eine weite Wanderung. Der Gatte ist Sohn eines Vizekönigs, der sich aber zu Beginn der Geschichte irgendwo in der Fremde befindet und den Sohn auffordert, zur Insel Fortuna zu ziehen. «Dort wohnt unser rechter König.» Der Sohn hat kürzlich

¹⁾ Comparetti gibt über Alter und Herkunft der Geschichte keine Winke.

²⁾ Vgl. G. Paris, a. a. O. S. 523ff.

³⁾ A. a. O. S. 421.

⁴⁾ Vgl. G. Paris a. a. O. S. 485, 486, 498, 518 usw.

aus Liebe die Tochter einer armen Witwe geheiratet. Er zieht aus, hört auf der Reise, daß zwei Studenten über ihn gespottet haben, und nun erfahren wir, daß er der Sohn des Vizekönigs von Portugal ist und sein Weib die Tochter einer Witwe aus Portugal. Wie nun die Wette geschlossen ist, zieht der Student nach Portugal, und die weitere Geschichte spielt dort, vor und in dem königlichen Schloß. Eine 105 Jahre alte Schmiedin vermittelt der Königin — wie die Heldin weiter heißt — einen Ring, den sie aber der Königin verkauft; sie gibt ihr einen Schlaftrunk, betrachtet sie, findet eine Warze, stiehlt Becher und Diamantgeschmeide und bringt alles dem Studenten. Der fährt in die Heimat, läßt Viktoria blasen, der König zahlt ihm das durch die Wette gewonnene Geld und reist alsbald zurück (nach Portugal). Da nun, wie oben erzählt worden, die wieder ans Ufer getriebene Frau Dienste beim «Vizekönig» nimmt, ist sie bei ihrem Schwiegervater in Diensten, ohne daß dieses Umstandes irgend Erwähnung geschehe. Die Unklarheit aller Umstände beweist die Verschleppung. Die Einführung eines Vizekönigs von Portugal läßt an die Zeit der portugiesischen Abhängigkeit von Spanien denken (1580—1640). Die russische Pobyválchtschina vermischt in einer für späte Entstehung kennzeichnenden Weise volkstümlich russische Züge (Hof des Prinzen Vladimir in Kiew, das Kraftweib, die goldenen Kerzen an der Ikonostasis u. a.) mit westeuropäischen. Bemerkenswert ist vor allem die Einführung von Portugal. Die Mutter der Heldin erzählt, daß sie die Frau des Königs von Portugal war, aber daß der Feind sie vertrieben hat. Danach wäre die Tochter mit ihrem Vater in Berührung gekommen, ohne es zu wissen. Auch in der sizilianischen Fassung ist die Verlegung des Schauplatzes nach Westen (Spanien—Brasilien) auffällig, da alle in Italien heimischen Fassungen im Orient spielen. Noch dazu ist der König gar nicht König von Spanien, vielmehr wird die Heldin aus Spanien für seinen Sohn, den Kronprinzen, geholt. Die Königin hat noch einen Sohn, der Kaiser von Brasilien ist. Daß wir es mit einer späten Fassung zu tun haben, beweist auch die Einführung des *Milordu inglese*, besonders in der Charakteristik: «*Li Milordi si sannu: su' re senza curuna*». Die Lords kennt man: Könige ohne Krone (wegen ihres ungemessenen Reichtums). Der *Milordu* und der *Riuzzu* (junge Königssohn) treffen sich im Kaffeehaus, und da beklagt sich der *Milordu*, daß die *Rigginella* (Kronprinzessin) nicht einmal mit ihm getanzt hat, obwohl er sie so reich beschenkte. (Aber diese Geschenke sandte er durch

eine Alte, die sie der jungen Prinzessin verkaufte, wie jüdisch-deutsch. Keine Wette. Kein Mal.)

Ein neues Glied in der Erzählungskette habe ich nicht ausfindig machen können. Daß es sich im Spanischen noch fände, ist wohl aussichtslos. Denn Timoneda hätte doch diese Quelle eher genannt als die etwas fern ab liegende Eufemia. Solange keine weiteren Funde gelingen, bleibt Timoneda der Ruhm der eigenartigen Ausgestaltung des Motivs «Frau als Richter». Er fand vor:

1. Frau als Schreiber (Anonyma).
2. Frau in hoher Stellung (mehrfach).
3. Frau als Richter (wenn die «*Moglie calunniata*» schon vorher in Umlauf war, worüber vorläufig kein Beweis zu erbringen)¹⁾.
4. Allgemeine Gewandtheit und Klugheit der Frau. Im Vorbeigehen sei daran erinnert, daß im Dolopathos Nr 4 (Fleischpfand)²⁾ die Tochter in Philosophie und Künsten ausgebildet ist und auch etwas von Magie versteht.

Dazu kommt noch, daß 1558 der erste Druck des Pecorone von Giovanni da Firenze³⁾ erschien, in dessen 14. Novelle die Portia-Gestalt liebevoll durchgeführt ist, also

5. Vermummung der Frau als Richter, um ihren Mann zu retten.

Aus all diesen Momenten schweißte er seine Novelle zusammen. Die naheliegenden, aber bisher nie verbundenen Motive sind ungezwungen in ein neues Ganzes geformt. Timoneda hat für Spanien gemacht, was die italienischen Novellisten zweihundertfünfzig Jahre früher für Italien, die englischen Novellensammler und Dramatiker (Shakespeare inbegriffen) für England machten: sie nahmen ihre Stoffe wo sie sie fanden, und veränderten sie, «nach Bedarf», bald mehr, bald weniger. Daß Timoneda in der 15. Patraña so sehr von jedem einzelnen Vorgänger abweicht, beweist nur sein Bedürfnis, die Geschichte besser zu gestalten.

Das hart abweisende Urteil Fitzmaurice-Kellys über Timoneda⁴⁾

¹⁾ Die *Moglie calunniata* hat keine Wette. Die beiden Männer sind Brüder. Da der eine «die schönste Frau» hat, erforscht der andere heimlich, ob er keinen Makel findet, und entdeckt einen Brandfleck auf dem Bein. Als er es dem Gatten sagt, läßt dieser die Frau ins Meer werfen usw.

²⁾ Ausg. Oesterley 1873, S. 57.

³⁾ Aus dem Pecorone (XXIII, 2) ist auch der Stoff der 20. Patraña geschöpft: die unerwiderte und in Rachgier umschlagende Liebe der Stiefmutter zum Stiefsohn. Vgl. Liebrecht-Dunlop 501.

⁴⁾ Geschichte der spanischen Literatur, deutsch v. A. Hämel 1925, S. 220.

ist daher so lange unbegründet, als nicht das Vorbild gefunden ist das Timoneda benützte. Viel richtiger schätzt ihn Cejador y Frauca ein¹⁾.

Da die jüdisch-deutsche, die russische, die sizilianische und alle englischen Fassungen später als Timoneda anzusetzen sind, ergäbe sich die Möglichkeit einer Verschleppung aus dem Spanischen. Der Weg nach Norden und Osten könnte sehr wohl der Wanderweg spanischer und portugiesischer Juden über Holland nach Deutschland und Rußland sein. Grünbaum macht besonders auf die zahlreichen Auswanderungen nach dem großen Autodafé in Lissabon 1605 aufmerksam²⁾.

Die englische Ballade spielt in Deutschland und führt den *Dutch Lord* als Verräter ein. Brandl bringt eine feine Begründung für Annahme der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als ihre Entstehungszeit.

Timoneda ist sicher nicht «die Quelle» für Islay und Aran, aber es wäre nicht undenkbar, in ihm einen der Anreger zu sehen. Die Verbindung von «Wettemotiv» und «Frau als Richter» zog in England das Portia-Shylock-Motiv an, und zwar dann besonders das letztere³⁾. Es sei übrigens hier noch einmal darauf hingewiesen, daß der Mann, der den Fleischpakt schließt, in Islay und in Aran kein Jude ist.

Daß der Patrañuelo gegen Ende des 16. Jahrhunderts in London bekannt war, ist zwar leider vorläufig nicht beweisbar⁴⁾, aber durchaus möglich. Der buchhändlerische Erfolg war groß^{4a)}, die Beziehung zwischen spanischer und englischer Literatur doch recht rege. In London bestand eine ausgebreitete spanische Kolonie⁵⁾. Bartholomew Yong, der Übersetzer der *Diana von Montemayor* (1598), erzählt, «one Edward Paston had for his owne pleasure aptly turned out of Spanish into English some leaves that liked him best»⁶⁾. Konnte das nicht die reizvolle fünfzehnte *patraña* sein?⁷⁾

¹⁾ *Literatura Española* III, S. 38ff.

²⁾ A. a. O. S. 426.

³⁾ Vgl. Brandl a. a. O. S. 23.

⁴⁾ Barcelona 1578, Bilbao 1580, Lissabon 1580, Sevilla 1583 u. a.

^{4a)} Korrekturnote: Ich danke Herrn G. T. Onions, Oxford, für seine Bemühungen, eine englische Übersetzung von Timoneda und eine weitere Nachricht über Edward Paston ausfindig zu machen.

⁵⁾ Daß es dort übrigens auch nicht an portugiesischen Juden fehlte, beweist ja Rodrigo Lopez (gehängt 7. Juni 1594).

⁶⁾ H. R. D. Anders, *Shakespeare's Books*, Berlin 1904, S. 72.

⁷⁾ Im Patrañuelo sind für Shakespeare-Motive noch zu erwähnen: Patraña 1: Die Vertauschung der beiden Tolomeo (Komödie der Irrungen); Patraña 11: Apollonius von Tyrus (Perikles).

II.

Die fünfzehnte Patraña.

In der Stadt Candia lebte ein reicher verwitweter Kaufmann, genannt Herodian, der eine Tochter namens Finea hatte. Und um sie zufriedenstellend und standesgemäß zu verheiraten, gab er sie dem Jungling Cassiodor, einem gebürtigen Ferraresen, ebenfalls Kaufmann, mit all den Reichtümern und allem Besitz, den er hatte, unter der Bedingung, daß er ihn sein Leben lang zu erhalten habe. Cassiodor war es zufrieden und die Hochzeit wurde gefeiert, wie es sich für solche Leute schickt. Nach einiger Zeit begab er sich nach Ferrara, um mit ein paar Kaufleuten aus seiner Heimat seine Geschäfte abzuwickeln. Als er sich nun mit Verwandten und Freunden erlustigte und eines Tages auf der Borse ruhmte, was für eine gute Heirat er geschlossen, wie schön und gut seine Frau sei, sagte Falacio, ein anderer Kaufmann aus Candia, der auch gerade anwesend war: «Schweigt, Herr, denn häufig ist die Frau nur deshalb gut, weil niemand da ist, der sie umwirft.» Im Augenblick schwieg Cassiodor als kluger Mann, und erst, nachdem er die andern verabschiedet hatte, nahm er unsern Falacio beiseite und sagte ihm: «Herr, in welcher Hinsicht wolltet Ihr auf meine Frau einen Makel werfen?» Er antwortete: «Ich warf keinen, sicherlich! Aber deswegen nehme ich nicht zurück, was ich gesagt habe. Und zwar will ich hundert Dukaten verlieren, wenn sie nicht, sobald ich sie herausfordere, das tut, was ungezahlte Male andere getan haben.» Cassiodor sagte «Nein», Falacio «Ja»; schließlich kamen sie zu Abmachungen und ließen sie beim Notar festlegen.

Nachdem die einfältigen Kaufleute — so muß man sie wohl nennen — alles abgemacht hatten, reiste Falacio nach der Stadt Candia. Und kaum angekommen, verlegte er sich darauf, häufig wie ein Liebhaber vor dem Hause Fineas, der Gattin Cassiodors, vorbeizugehen, und nachdem er sie so ehrbar und zurückgezogen fand, daß er sie auf keine Weise der Welt sprechen oder am Fenster sehen konnte, brachte er in Erfahrung, daß eine Alte, namens Crispina, in ihrem Hause aus- und einging. Der bot er Gold und Geschmeide an, wenn sie Finea etwas von seiner Liebespein mitteile. Aber er konnte zu nichts kommen. Als Falacio sah, daß hier kein Mittel helfen wollte, wendete er das Blatt und versprach der Alten zehn Dukaten, wenn sie ihm ein paar Merkmale von Fineas Person und ein paar Winke über Zu- und Ausgang des Schlafzimmers gäbe. Crispina war begehrt nach dem Gelde. Und wie sie nun eines Tages Finea flohte, sah sie, daß sie ein halbmondförmiges Mal zwischen den Schultern hatte. Von dem schnitt sie ohne viel Federlesens ein paar Härchen ab, die sie Falacio zugleich mit der Beschreibung ihres Bettes und ihres Zimmers übergab, wofür sie die zehn angebotenen Dukaten in Empfang nahm. Höchst befriedigt und vergnügt kehrte Falacio nach Ferrara zurück und indem er Cassiodor die Ein- und Ausgänge des Zimmers beschrieb, versicherte er ihm, bei Finea alles erreicht zu haben. Zum größeren Wahrheitsbeweis und Zeugnis gäbe er ihm einige Haare ihres Körpers, die er von dem halbmondförmigen Mal zwischen ihren Schultern geschnitten habe. Als Cassiodor dies sah und ihm offenbar wurde, daß Falacio die Wahrheit sagte, stand er eine Weile verblüfft, ohne sprechen zu können. Schließlich sagte er: «Num erkenne ich, Herr Falacio, daß man den Frauen nicht viel Vertrauen schenken kann. Ich habe durch diese

Abmachung Geld und Ehre verloren, nachdem ich sie so töricht um hundert Dukaten aufs Spiel setzte. Ich darf niemanden anklagen als mich selbst. Worum ich Euch bei dem ganzen Handel am meisten beschwore, ist, daß dieser mein Wahnsinn geheim bleibe.» Und so gab ihm Falacio sein Ehrenwort, es geheim zu halten.

Cassiodor erledigte seine Geschäfte, so rasch er irgend konnte, und nach etlichen Tagen schiffte er sich nach Candia ein. In Gedanken stellte er sich fort und fort vor, ob er bei der Ankunft sein Weib töten werde oder nicht, und beschloß, weil er sie doch so sehr liebte, sie nicht zu toten, sondern das zu tun, was nachher erzählt werden wird. Als er endlich in Candia angelangt war, kamen zu seinem Empfang Herodian, sein Schwiegervater, und Finea mit all der Fröhlichkeit, mit der gute treue Frauen den sehnstüchtig erwarteten Gatten empfangen. Entsprechend der ublen Meinung, die Cassiodor in seinem Herzen über sein Weib gefaßt hatte, ersann er eines Tages, als er nach dem Essen neben seinem Schwiegervater stand, diesem zu sagen, daß er einigen Verwandten gegenüber die Güte und Schönheit seiner Frau so gelobt habe, daß er schließlich sein Wort habe geben müssen sie nach Ferrara zu bringen, sobald er wieder hinreise, damit sie sich an ihrem Anblick und ihrem Gespräch ergötzen konnten, und er bat den Schwiegervater um seine Zustimmung. Dieser fand die Bitte gerecht und veranlaßte seine Tochter, auch ihre Zustimmung zu geben. Daher stellte Cassiodor in kurzer Zeit ein mit Kaufmannsgut beladenes Schiff fahrtbereit, schiffte die Frau ein, ließ die Segel aufziehen und verfolgte seine Reise. Kaum daß sie zweihundert Meilen zurückgelegt hatten, befahl er den Matrosen auf einer wüsten Insel zu landen, wobei er vorgab, er wolle sich mit seiner Frau dort belustigen. So schifften sie sich nach dem Essen aus, nur er und sein Weib, und legten sich, um ein wenig auszuruhen, unter einen Baum auf Teppich und Polster, die er durch einen Diener aus dem Schiff heraustragen ließ. Finea hatte sich kaum niedergelegt, als sie auch schon eingeschlafen war. Cassiodor entfernte sich, so vorsichtig er konnte, ohne sie aufzuwecken, schiffte sich ein, den Matrosen befehlend, die Segel in der Richtung nach Ferrara zu hissen; und als er seine Waren dort ausgeladen hatte, kehrte er nach Candia zurück. Dem Schwiegervater gab er zu verstehen, daß seine Tochter Finea an einer Krankheit gestorben sei, die sie ergriffen habe.

Um zu Finea zurückzukehren: als sie erwachte und sich allein unter jenem Baume sitzend fand, begann sie zu sprechen: «Ach, Königin der Engel, Mutter Gottes, meine und aller trübseligen Sünder und Verzweifelten Fursprecherin, verlaß mich nicht in der Bedrangnis, in die ich mich versetzt sehe! In was für einen Fehler bin ich verfallen, ich Unselige, daß mein Gatte Cassiodor mich in dieser Wüste verließ?» Nachdem die kummervolle Frau mude geworden war zu klagen und aus ihren geröteten Augen Tränen zu vergießen und Wald und Ufer zu durchstreifen, setzte sie sich wieder dort nieder, von wo sie aufgestanden war, und aus der Schwäche neue Kraft ziehend, zog sie Faden, Nadel und Schere aus einem Besteck, das sie bei sich hatte, und schnitt sich, so gut sie konnte, aus ihrem Rock Radmäntelchen, Kapuze und Beinkleider und, die weibliche Tracht ablegend, kleidete sie sich als Mann, um ihre Keuschheit besser zu behüten, und indem sie sich dem glorreichen heiligen Petrus empfahl, der ihr Schutzpatron war, entschloß sie sich, eben seinen Namen zu führen. Der betrubte Peter (denn so wollen wir sie von nun an nennen) wanderte nun drei Tage und

drei Nächte durch die Wildnis, in der Absicht, sein Glück zu suchen, begegnete keiner lebenden Seele, nährte sich von Krautern, so wohlschmeckend als er sie fand, und horte nicht auf zu beten und die Augen zum Himmel zu erheben, Gott moge Erbarmen an ihm üben. Und da Gott die Guten niemals vergißt und verläßt, begab es sich, daß Peter ein Schiffchen auftauchen sah, weshalb er rasch ein Tuch auf einem Stock befestigte und, ihn in die Höhe schwenkend, Zeichen gab, daß es sich dem Lande nähern moge.

Als es angekommen war, fragten ihn Patron und Reisende nach der Ursache, daß er hier so allein auf dieser unbevölkerten Insel ware. Worauf er antwortete, er ware aus einem gewissen, sehr fern von hier untergegangenen Schiffe entkommen, und er beschwor sie, um Gottes willen ihn aufs Festland zu bringen. Sie waren es zufrieden Peter in das Schiff aufzunehmen, das mit sehr kostbaren Waren beladen, nach dem Königreich Cypern fuhr. Und als sie nahe beim Hafen waren, im Begriff, einzufahren, ergriff sie ein so heftiger Sturm, daß sie sich genotigt sahen, eine große Menge des Gutes ins Meer zu werfen, um sich zu retten. Als sie nun eingelaufen waren und die Waren ausgeschifft hatten, gab es zwischen den Kaufleuten solchen Streit über die Aufstellung des Verlustes, daß sie zu richterlicher Entscheidung vor den König kommen mußten. Da sie auch dort in keiner Weise einig werden konnten, sagte Peter, der sehr gut schreiben und rechnen konnte: «Wenn Eure Hoheit es befiehlt und mir die Erlaubnis gibt, so werde ich mit meinem bescheidenen Wissen machen, daß ich diese Herren Kaufleute versöhne.» Der König willigte ein und nun zeigte er jedem rasch und mit großer Leichtigkeit, welchen Anteil am Verlust er im Verhältniß zur mitgeführten Ware zu tragen habe. Als die Kaufleute so klar und deuthch die Rechnung sahen, wie er sie ihnen vorführte, gingen sie ganz befriedigt davon. Der König von Cypern aber, entzückt von Peters Geschicklichkeit und Raschheit, sagte, wenn Peter sich bei ihm niederlassen wolle, würde es ihn höchlich freuen. Worauf Peter antwortete, daß er sehr zufrieden wäre, und ihm für so ausgezeichnete Güte die königlichen Hände küßte. Somit nahm ihn der König in seinen Dienst und bestellte ihn zu seinem königlichen Schreiber, wie auch zum Oberzahlmeister seines ganzen Reiches.

Nun lassen wir Peter in seinem Glück und kehren zu Cassiodor zurück. Nachdem er vorgegeben hatte, Finea sei in jener Wüstenei gestorben, fing er an, seinen Schwiegervater Herodian schlecht zu behandeln und ihm den versprochenen Unterhalt zu verweigern. Darüber kam es zum Prozeß, und Herodian verlangte nicht nur seine Unterstützung, sondern auch Rechenschaft über seine Tochter, denn er glaubte nicht an ihren Tod, wie Cassiodor ihn dargestellt hatte. Also, lassen wir Schwiegervater und Schwiegersohn in ihrem Prozeß, denn solche Prozesse sind langwierig.

Innerhalb dieser Zeit schiffte sich der König der selben Stadt Candia ein, um das heilige Grab in Jerusalem zu besuchen, da er es während seiner Krankheit gelobt hatte. Auf der Rückkehr von dieser heiligen Pilgerfahrt führte ihn der Weg über die Stadt Cypern, wo er an Land ging, um sich ein paar Tage zu vergnügen, und der König von Cypern bereitete ihm einen feierlichen Empfang und viele prächtige Feste. Da ersah Peter eine angenehme Gelegenheit, in die Heimat zurückzukehren, und so sprach er mit dem König von Candia, sagte ihm, daß er sein Untertan wäre und ihn um der Liebe Gottes willen bäte, wenn sich ein Anlaß fände, möge er ihn vom König von Cypern für seinen Dienst

erbitten. Der König versprach es, und als eines Tages beide Könige beisammen waren und der König von Cypern sich rühmte, in seinem Reich einen äußerst geschickten und in allen Dingen erfahrenen Diener namens Peter zu haben, erbat der König von Candia sich als besondere Gnade den Peter zum Leibkammerdiener aus. Darauf erwiderte der König von Cypern: «Eine große Gabe hat da Eure Hoheit von mir begehrt, aber ich kann nicht umhin, sie Euch zu gewähren, wie groß sie auch sei. Man rufe ihn, und wenn er es zufrieden ist, so gehe er, recht zu seinem Glücke.» Peter wurde gerufen, und nachdem ihm der Vorfall berichtet worden, antwortete er: «Eine Gnade würdet Ihr mir erweisen, und zwar eine ganz auserlesene, Eure Hoheit, wenn es Euch beliebte, mir diesen Urlaub zu gewähren. Denn Ihr könnt Euch wohl denken, daß jeder Mensch natürlicherweise wünscht, in seine Heimat zurückzukommen.» Als der König sah, daß Peter so gewillt war, gab er ihn dem König von Candia und beschenkte ihn mit reichen Gaben. Da kniete Peter vor den Königen nieder und küßte ihnen die Hände. Wenige Tage danach setzte der König von Candia seine Abreise fest, und nachdem er sich vom König von Cypern verabschiedet hatte, schiffte er sich zusammen mit Peter ein und setzte seine Reise fort. Und die Fahrt war so gut, daß sie nach kurzer Zeit in Candia ankamen, wo der König von den Seinen mit all der Ehrung und Anhanglichkeit empfangen wurde, zu der sie verpflichtet waren und die einem solchen Herrn gebührt. Sechs Tage später starb der Führer seiner Reiterei, und so gab der König diese Würde dem Peter, der sie als Abschlagszahlung großer Gnaden empfing und dem König unendlich dankbar dafür war.

Da nun Peter Reichsverweser war und mit der ihm eignen Befähigung und Klugheit Rechtssprüche fällte, kam auch der Prozeß zwischen ihrem Vater und ihrem Gatten in ihre Hände. Peter bestellte sie vor sich, und als sie erschienen waren und er die Forderung Herodians gehört hatte: daß Cassiodor ihm die Unterstützung auszahle, die er verweigerte, und daß er beglaubigte Urkunden darüber beibringe, wo und an welcher Krankheit Finea gestorben sei, entschied er: angesichts der Verpflichtung die Cassiodor gegen Herodian eingegangen sei, ihm ein Bestimmtes für den Tag zu geben, habe er ihm alles zu bezahlen, was er ihm bis auf den heutigen Tag schuldig sei, und innerhalb vier Monaten habe er durch Eid und Glauben sichere Zeugen beizubringen, wo und an welcher Krankheit seine Gattin Finea gestorben wäre. Als nach Ablauf von vier Monaten Cassiodor diesem Bescheid nicht nachkam, schleppte ihn Herodian abermals vor den Reichsverweser Peter, der, in Anbetracht der schwachen Gründe, die Cassiodor in diesem Falle vorbringen konnte, befahl, den Cassiodor zu ergreifen und ins Gefängnis zu werfen. Angesichts der Tatsache, daß er mit seinen Bekenntnissen bisher die Wahrheit nicht habe zutage fördern wollen, hieß er ihn auf die Folter spannen, wobei er zu verstehen gab, daß er Belastungszeugen zur Hand habe. Im Schrecken vor der Folter und unter dem Zwang der Umstände gestand Cassiodor die volle Wahrheit, wie er, nachdem er seines Weibes Güte gerührt und Falacio schmähend hundert Dukaten darauf gesetzt, daß er mit ihr schlafen werde, die Wette angenommen und der andere sie gewonnen hätte, wie er aus großer Liebe zu ihr beschloß, sie nicht zu toten sondern auf einer wüsten Insel auszusetzen, daß sie dort Hungers sterbe. Und er versicherte, daß dies die volle Wahrheit sei, wie es sich mit seiner Gattin Finea zugetragen habe. Als Peter das hörte, ließ er ihn in den Kerker zurückführen und sofort

Falacio festnehmen, der auf der Folter gestand, daß er nicht mit Finea geschlafen, vielmehr, um die hundert Dukaten zu gewinnen, zehn an Crispina gewandt habe, damit sie ihm Merkmale von Fineas Person und Schlafgemach und Bett gebe, wodurch er den Cassiodor überzeugt hatte.

Voller Verwunderung hierüber ließ Peter Falacio ins Gefängnis setzen und Crispina festnehmen, die geständig war. Peter sprach ihr Urteil, indem er ihr Vergehen veröffentlichte, und bestimmte über Falacio, daß er die hundert Dukaten zurückgebe mit allen Zinsen, die inzwischen aufgelaufen waren, und daß er zeitlebens aus seiner Heimat verwiesen sei. Nachdem er dies alles bewerkstelligt hatte, ließ er sich heimlich prächtige Frauengewänder schneiden. Dann ließ er Cassiodor enthaften und bestellte für einen bestimmten Tag ein reiches, prächtiges Mahl, zu dem er den König und den Vater Herodian und den Gatten Cassiodor einlud. Nach dem Essen bat er sie, sie mochten sich ein wenig gedulden, zog sich zurück und kleidete sich als Frau, die er ja von Natur war. Vor den König, ihren Gatten und ihren Vater zurückgekehrt, ließ sie die ganze Dienerschaft aus dem Saal abtreten und enthüllte ihnen, daß sie Finea sei, die Tochter Herodians und Gattin Cassiodors, und erzählte in Gegenwart des Königs den ganzen Hergang ihrer Kummernisse im Hinblick auf die Unschuld ihres Gatten, dankte von Herzen Gott und dem König, daß sie zu so hoher Stellung gelangt sei und bat den König, wenn sie ihm gut gedient habe, möge er nun ihrem Gatten diese Stellung geben. Der König, erschreckt und überrascht über ein derartiges Vorkommnis, erklärte sich einverstanden unter der Bedingung, daß ihr Gatte keinen Rechtsfall hören und entscheiden sollte, ehe sie selbst ihr Urteil abgegeben habe. Und als Ausdruck seiner Gesinnung wie seiner Macht überschüttete er sie mit Gnadenbeweisen. Solcher Art lebte nun Finea mit ihrem Gatten Cassiodor in Ehren viele fröhliche und glückliche Jahre in der Stadt Candia.

Von dieser Erzählung gibt es eine Komödie namens Eufemia¹⁾.

¹⁾ Es ist die Eufemia des Lope de Rueda, deren Inhalt aber von der *Patraña 15* sehr verschieden ist. Beide haben nur das Wettemotiv und den Betrug bei der Gewinnung der Wette miteinander gemein.

Christopher Marlowe:

Seine Persönlichkeit und sein Schaffen.

Von

J. Schick ¹⁾.

Wie Planeten und Kometen in feurig schönem Zug das hehrste der Gestirne umkreisen, so wird auch die Sonne Shakespeare umkreist von einer Schar leuchtender Trabanten, und wie jene Gestirne am Himmel, so haben auch diese Sterne der Dichtkunst von jeher das regste Interesse der Forschung gefunden.

Daß unter diesen Christopher Marlowe den hellsten und feurigsten Glanz besitzt, ist von jeher das allgemeine Urteil gewesen. Seine machtvolle Persönlichkeit, der Sturm und Drang in seinen übermenschlichen Gestalten, die Leuchtkraft seines klassischen Schönheitsideals hat den großen Tragödiendichter in besonderem Glanz erstrahlen lassen, und sein furchtbares Ende hat selbst wie eine große Tragödie gewirkt und in hohem Grade Furcht und Mitleid erweckt.

Vor einer Generation noch wäre es fast ein unmögliches Unterfangen gewesen, von der Persönlichkeit der nächsten Vorgänger Shakespeares zu sprechen; ertönt doch heute noch die freilich kaum berechtigte Klage, daß wir von Shakespeare selbst so wenig wissen. Thomas Kyd, Marlowes größten Rivalen, was die Beeinflussung Shakespeares angeht, den mutmaßlichen Verfasser des Urhamlet, nannte man vor 30 Jahren noch mit Recht eine «nominis umbra»; die Lücken in Marlowes Biographie füllte man mit törichten Fälschungen aus, und daß über die Persönlichkeit Shakespeares auch heute noch die albernsten Meinungen gedeihen, ist nur zu wohl bekannt. Bei Shakespeare sind wir ja nun freilich längst über die Umrisse seines nicht sonderlich interessanten äußeren Lebens hinreichend unterrichtet; aber gerade auch über Marlowe und Kyd, einzeln und zusammen, sind in neuester Zeit so weitgreifende und unerwartete Entdeckungen gemacht worden, daß auch im Kreise

¹⁾ Vortrag, gehalten am 23. April 1928 zu Weimar, als Einleitung zu einer Aufführung von Marlowes «Doctor Faustus».

der Trabanten nunmehr helleres Licht erstrahlt. Leider beleuchtet es nun noch mehr als früher neben hohem Streben auch Not und Elend, Tragik und bitteres Leid in höchstem Maße.

Betrachten wir nun zunächst das Leben von Marlowe im Lichte neuester Forschung. Ich habe bei anderer Gelegenheit¹⁾ gesagt, daß der hehre Engel, der die Geburt eines Genius verkündet, sowohl an Palästen wie an armen Hütten anklopft — pulsant pauperum tabernas Regumque turres.

In Marlowes Fall hat er an eines einfachen Schuhmachers Hütte angeklopft — aber diese Hütte stand an einer selten reichen Stätte ehrwürdiger Tradition, in Canterbury, dem Sitz uralter Kultur, von jeher der kirchlichen Hauptstadt Englands, der Stadt, in der ein Kampf zwischen Staat und Kirche ausgefochten wurde wie bei uns zur Zeit von Canossa und den Hohenstaufen, der Stadt mit dem Grab des hl. Thomas à Becket, dem besuchtesten Wallfahrtsort Englands, der dem größten mittelenglischen Gedicht den Namen gegeben hat, Chaucers Canterbury Tales.

Wenn es nun auch in der Schuhmachershütte arm ausgesehen haben mag, die Mutter stammte auch hier, wie bei Shakespeare, aus «besserem» Geschlecht: sie war eines Geistlichen Tochter, und auch der Vater scheint als Churchwarden Vertrauen und Ansehen bei seinen Mitbürgern genossen zu haben. Jedenfalls war die Stadt reich und hatte unter anderem ein ausgezeichnetes Gymnasium, die King's School, in der Marlowe, geradeso wie Shakespeare zu Stratford, in die klassische Welt eingeführt wurde. Und Marlowe ist völlig undenkbar ohne die klassische Welt — er ist einer der leuchtendsten Fackelträger klassischer Überlieferung geworden; er hat ja Ovid und Lucan übersetzt, und seine Dramen wimmeln von klassischen Anspielungen aus Geschichte und Mythologie (man könnte fast den ganzen Apollodor aus ihm rekonstruieren); sein ganz großer Stil ist klassisch geschult in seiner Majestät und Schönheit und im Schmuck seiner Figuren und Tropen. Shakespeare entwickelt sich in seiner Frühzeit ja ähnlich; seine zwei Epen, die Schändung der Lucretia und das glühende Lied von Venus und Adonis, sind ganz klassizistisch durchhaucht, und der Titus Andronicus dampft noch von den Greueln der Seneca-Tragödie. Doch nun kommen die Unterschiede: Shakespeare hat nie aus dem Latein übersetzt; sein unerschöpf-

¹⁾ Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 63, S. 57.

lich reicher Geist brauchte nicht bei anderen zu borgen; er hat ihn nicht in sekundärer Arbeit verschwendet. Und ein noch viel größerer Unterschied macht sich bei den beiden Landkindern von Anfang an geltend. Shakespeare hat ein schärfstes Auge für seine ländliche Umwelt: er kennt jeden Baum und jeden Käfer und hat die Natur herrlich in seine Dichtung einbezogen. Marlowe ist fast ausschließlich Buchmensch — eigene Beobachtung der Natur findet sich nur in geringem Grade bei ihm; nur das Spiel der Wellen und das Brausen des Meeres zwischen Sestos und Abydos, wo Leander zu seiner Hero hinüberschwamm, hat auch er mit mächtiger Einfühlung beschrieben. Man kann ja sagen, daß Shakespeare in dem kleineren Stratford in viel unmittelbarere Berührung mit der Natur kam — gleich hinter seinem Hause begannen Felder und Wiesen und zog der Avon mit seinen Schwänen seine sanfte Bahn —, aber ich glaube doch, daß es in erster Linie die gnädigen Nornen waren, die Shakespeare das herrliche Geschenk der hellsten und regsten Augen in die Wiege legten — nicht so in diesem Maße auch Marlowe.

Was die weitere Erziehung anlangt, so ist Marlowe, im Gegensatz zu Shakespeare, auch auf die Universität gekommen. Beinahe hätte ich gesagt: er hatte, im Gegensatz zu Shakespeare, das Glück, auf die Universität zu kommen. Ich besinne mich aber wiederum, ob ich so sagen soll. Denn ich muß gestehen, ich habe schon gar oft gedacht, daß es ein Glück für Shakespeare war, nicht auf die Universität zu kommen. Unsere höchste Bildungsanstalt leistet in erster Linie Fachausbildung, und ob nun ein Dichter da noch ein tüchtiger Jurist oder Arzt, oder Philologe oder Theologe wird, ist ziemlich gleichgültig: das Größte tut die Natur und der angeborene Genius; die Grundlage aber für dessen Bildung und Richtung und Gesinnung wird in der Hauptsache früher gelegt — die ideale Einstellung, die Richtung auf das Hehre, Große, Bewundernswerte wird im jungen und begeisterungsfähigsten Alter bestimmt; diese Keime bringt der Student dann zur Universität, die nun freilich in der Weiterbildung des Jünglings zum reifen Manne, in Wissen und Charakter, eine wahrhaft glänzende Aufgabe hat. Für den werdenden größten Dramatiker der Welt aber war die Bühne der brandenden, von politischem Leben, von begeistertem Patriotismus vibrierenden Haupt- und Großstadt London um die Zeit der Armada sicherlich die bessere Fachschule als die stillen Klostergänge eines Kollegs in Cambridge oder Ox-

ford. Und daß Shakespeare nicht allzu viel gelehrte Dinge lernte und nicht zu viel über aristotelische Regeln und dergleichen grübelte, gibt ihm diese unbeirrbar sichere Sicherheit, jeden Stoff mit dem Instinkt des Genius schnellstens zu erfassen ohne viel Theoretisieren. Fast alle modernen Dichter sind im Vergleich zu Homer oder Shakespeare zu sehr von des Gedankens Blasse angekränkt — selbst Goethe, dem doch auch ein reichstes Maß genial-naiver Schöpferkraft beschieden war.

Marlowe hat sechs Jahre auf der Universität in Cambridge zugebracht, 1581—1587, seinen Baccalaureus und Magister regelrecht absolviert. Hier in Cambridge hat er wohl auch seine Übersetzungen aus klassischer Literatur begonnen: die «Amores» von Ovid mit ihrer schwülen, wollüstigen Atmosphäre — das Buch wurde auf Geheiß des Erzbischofs von Canterbury und des Bischofs von London 1599 zum Scheiterhaufen verdammt — aber auch Lucans Pharsalia mit dem großen Kampf zwischen Cäsar und Pompejus, auch wohl den Raub der Helena von Coluthus, auf die er ja später im Dr. Faustus unsterbliche Verse dichten sollte, ganz im Sinne der Renaissance: mächtige Persönlichkeiten und Freude der Sinne an der Schönheit der Welt und des Menschen, an Helena und an Leander.

Nun kommt bei Marlowe wie bei Shakespeare die Frage: was trieb er nach Abschluß der Schulbildung, wie, warum, in welcher Stellung und Eigenschaft kam er nach London und wurde da Theaterdichter? Das ist ja der eine Hauptpunkt auch in Shakespeares Biographie, wo wir gerne klarer sähen. Waren es häusliche Schwierigkeiten — so steht die Frage hier —, spielte gar die Wilddieberei im Park von Charlecote wirklich eine Rolle, oder war es nicht vielmehr in erster Linie einfach der unbezähmbare, gottgegebene Drang zur Bühne, der Shakespeare mit einer Schauspielergesellschaft aufbrechen, meinethalben davonlaufen ließ und nach London trieb? Auch bei Marlowe tapen wir ziemlich im Dunkel. Fälschung hat Licht in dieses Dunkel bringen wollen. Es gibt eine Ballade «The Atheist's Tragedy», wo es heißt, Marlowe sei in seiner Jugend ein Schauspieler gewesen und hätte in einer ausgelassenen Szene («lewd scene») ein Bein gebrochen; sicherlich eine der albernen, ergrimmen Fälschungen von Collier. Daß er als Soldat in den Niederlanden war, ist auch nur geraten, wie bei Shakespeare; wesentlich sicherer ist, wenn wir die ganz neue Deutung von Hotson annehmen, daß er am Ende seiner

Universitätszeit als Spion der Regierung tätig war, 1588, in der Affäre der Maria Stuart; um in die Geheimnisse der Gegenpartei einzudringen, scheint er da die Maske des Jesuiten angelegt zu haben, die diesem ausgesprochenen Antipapisten allerdings sonderbar gestanden haben muß. Im Jahre 1588 wird er vor den hohen Rat zitiert — wir wissen nicht, was er da bezeugt hatte, — vielleicht waren da schon atheistische Reden von ihm im Umlauf. So schwebt also auch über seinem Eintritt in das Londoner Leben so ziemlich das gleiche Dunkel wie bei Shakespeare. Sicher ist nur die große Tatsache, daß er in jugendlichem Alter, 23 Jahre alt, als dramatischer Stern ersten Ranges aufleuchtet, stolz und wohl bewußt, mit seinem «Tamburlaine» eine außerordentliche Tat vollbracht zu haben. Offenbar hatte Henslowe, der findige Theaterunternehmer, sein Talent entdeckt; in der Theatergesellschaft des Lord-Admirals glänzte da Marlowe als erster Tragödiendichter, bis ihn in der Konkurrenztruppe langsam ein anderer, die «emporgekommene Krähe» aus Stratford, überstrahlte. Wie Shakespeare hat auch Marlowe den Neid seiner Kollegen erfahren müssen: Nash und Greene bezeichnen ihn als «idiot artmaster» oder «des Schuhflickers ältesten Sohn» und haben sich damit selbst geschändet, wie mit der «upstart crow» bei Shakespeare. Aber über die Starken wird der Neid nicht Herr und muß sich beschämt verkriechen; trotz Nash und Greene müssen Marlowes gigantische Gestalten und seine herrliche Sprache, «the high astounding terms», das Londoner Publikum machtvoll bewegt haben, wie in schneller Reihenfolge eine der großen Tragödien nach der andern auf der Bühne erschien: der «Tamburlaine», der «Doctor Faustus», der «Jude von Malta», und die Urteilsfähigen haben sich vielleicht ebenso über die gemäßigtere und edlere Kunst von «Edward II.» und die glühende Schönheit von «Hero und Leander» gefreut.

Konnten wir bis jetzt nicht allzu viel Einzelheiten über das Leben des feurigen, begeisterten, bewunderten Jünglings sagen, so fällt nun ein düster-schauriges Licht auf sein tragisches Ende, düster-schaurig, ob wir nun nur die seit langem bekannte, in Sage und Fiktion ausgeartete Tradition betrachten oder die gerichtlich festgelegte Wahrheit, wie sie vor 2—3 Jahren in authentischen Dokumenten entdeckt worden ist. Gegen den 1. Juni 1593 muß die Kunde durch London geflogen sein, daß der berühmte, für viele aber auch recht anrühige Marlowe drunten in Deptford bei einem Wirtshausstreit erstochen worden sei. Grund genug für

die Puritaner, auszurufen: seht, was für ein schreckliches Ende für den blasphemischen Atheisten, der Gott und seinen Sohn Jesus Christus geleugnet hat! «Seht», sagt der erste, Thomas Beard, in seinem *Theatre of God's Judgements*, 1597, «seht, welchen Haken der Herr in die Nüstern dieses bellenden Hundes gesteckt hat: da will er einen erstechen, der ihn geärgert hat, der aber packt ihn, dreht ihm den eigenen Dolch um und stößt ihm den in den Kopf, so daß kein Doktor mehr helfen kann; sein letzter Atemzug war ein Fluch.» Und Francis Meres, der schon 1598 Shakespeare so hoch gepriesen hat, sagt von Marlowe: er wurde totgestochen von einem «bawdy servingman», einem Nebenbuhler in seiner unzüchtigen Liebe, und Anthony à Wood gebraucht noch schärfere Worte. Vaughan im *Golden Grove* (1600) kommt, wie wir jetzt wissen, der Wahrheit am nächsten: Deptford sei der Schauplatz gewesen, Ingram der Name des Mörders, der Marlowe zu einem Schmause eingeladen hätte; im Streit und Spiel sei es durch Marlowes Schuld zu einer Stecherei gekommen, wo Ingram Marlowe dessen eigenen Dolch ins Auge gestoßen hätte, so daß das Hirn an des Dolches Spitze herauslief. «Solches Ende beschied der gerechte Gott dem gottlosen Atheisten.» Dies war der Stand bis in die jüngste Zeit; die Literaturgeschichten, auch die zahlreichen Dichtungen, die sich mit Marlowes Leben beschäftigten, wie z. B. unseres Tiecks schöne Novelle «Dichterleben», wußten zumeist vom Streit um eine Dirne zu erzählen, mit einem gemeinen Bedienten oder Lakaien — Ausdrücke wie «a lackey, footman, scullion, valet, homme en livrée, un mauvais lieu, une fille de basse condition» u. dgl. spielen jetzt eine große Rolle in Marlowes Biographie und ziehen das Andenken des Dichters in den Staub.

Was ist nun die lang vergrabene Wahrheit über die letzten Tage Marlowes? Zunächst wurde festgestellt, allerdings erst ca. 1820, daß der Schauplatz wirklich Deptford war; am 1. Juni 1593 ist sein Begräbnis dort in den Kirchenbüchern eingetragen — «slain by Ffrancis Archer» (so las man das letzte Wort ein paar Generationen lang, statt des klar dastehenden «Frezer»; so lautet der Name noch 1924 in E. Miltons schönem Drama). Daß es weiter seine Richtigkeit haben mußte mit den Blasphemien Marlowes, wußte man auch schon seit längerer Zeit. Im MS. Harley 6853 fol. 320 fand sich die Anklage eines gewissen Richard Bame (eher Baine oder Baines zu lesen) gegen Marlowe, datiert nur

einen Tag vor dessen Tode, die offenbar als Abschrift für die Königin bestimmt war, in der lästerliche und empörende Äußerungen des jungen bramarbasierenden Marlowe über Religion, Christus, den heiligen Geist, die Jungfrau Maria, das Weib von Samaria, den Jünger Johannes und die andern Apostel, Moses usw. berichtet werden. Dieser Baines war offenbar ein ganz obskurer Gesell — ja noch schlimmeres: 1594 endete er am Galgen; so hat man seine Anklagen gar nicht recht ernst nehmen, auf alle Fälle ihren Wert herabdrücken wollen. Allein das wird nicht angehen. Denn ein zweiter, 1921 von Ford K. Brown aufgefundener Brief von Kyd enthält so ziemlich die nämlichen Anklagen, und wir sind überhaupt jetzt viel besser über atheistische Strömungen in der Renaissance in England unterrichtet (u. a. hat hier Bries bekannter Artikel in der *Anglia* Band 48 helles Licht verbreitet). Sowohl die Renaissance wie die Reformation hatten Tür und Tor zur Kritik des mittelalterlichen Glaubens geöffnet. Die Reformation hatte den Streit im eigenen christlichen Lager entfesselt: da gab es Papisten, Lutheraner, Calvinisten, Zwinglianer, Anabaptisten, Presbyterianer, Anglikaner, Brownisten und verschiedene andere. Noch viel weiter ging die Renaissance. Die Anschauungen der Heiden wurden bekannt, all ihre Skeptiker, Atomiker, Atheisten: Demokrit, Lukrez, Plinius, Epikur, Pyrrho und Spötter wie Lukian; ein modernes Heidentum entstand, das das Christentum völlig ablehnte und sich oft in den schärfsten Ausdrücken dagegen erging. Von Staats wegen ging man namentlich den Atheisten zu Leibe und unterzog sie hochnotpeinlichem Verhör; man machte nicht einmal Halt vor Sir Walter Raleigh, dem Günstling der Königin, der mit Marlowe und einigen Mathematikern zusammen des Atheismus beschuldigt war (Harriott, Allen, W. Warner): Marlowe hätte eine Schrift gegen die Trinität geschrieben und vor dem Kreise Raleighs eine Vorlesung über Atheismus gehalten. Man war ihm schon auf den Fersen; «he is laid for», steht am Rand eines Dokuments, also «die Polizei ist auf der Suche nach ihm». Und das war ein gefährlich Ding. Damals wurde auf allen Seiten wegen abweichenden Glaubens und gar wegen Atheismus, oder sogenannten Atheismus, kurzweg verbrannt. Marlowe hätte ganz wohl auf den Scheiterhaufen kommen können, wenn man seiner habhaft geworden wäre.

Doch es ging ja ganz anders. Ich muß aber zuerst erwähnen, daß erst an der Wende unseres Jahrhunderts ein weiteres Doku-

ment gefunden worden ist, das Marlowe und Kyd zusammen betraf und mit Recht das größte Erstaunen hervorrief. Von Thomas Kyd, der «*nominis umbra*», dem «unpersönlichsten aller Dichter», war inzwischen tröpfchenweise doch einiges biographische Detail bekannt geworden: daß er 1558 geboren wurde als Sohn eines Notars, daß er die Merchant Taylors' School besuchte, daß er auch der satirischen Feder von Thomas Nash verfiel und daß er wahrscheinlich als populärer Dramatiker und Übersetzer aus dem Französischen in dem Kreis der Sidneys und Pembrokes verkehren durfte. Mir selbst gelang in Somerset House die bescheidene Entdeckung, daß er im Jahre 1594 offenbar in psychischer Not und physischem Elend verstarb.

Aber ein glänzender Fund war es, als Professor Boas 1899 einen Brief von Thomas Kyd an den Lord Keeper Puckering auffand, in MS. Harley 6849, f. 219b, worin der Arme kläglich um Gnade bittet: man hätte ihn auf die Folter gespannt, und er hätte die Gnade seines Herrn und seine Stelle verwirkt; er sei sicherlich unschuldig und teile die Ansichten dieses gottlosen Marlowe nicht. Es sei ja richtig, man hätte bei ihm eine häretische, unitarische Schrift gefunden; diese sei aber unvermerkt in seine Papiere hineingeraten, als er gemeinsam mit jenem Marlowe zusammengearbeitet habe, der «*irreligious, intemperate, and of a cruel heart*» gewesen sei.

Die Authentizität dieses Dokuments ist von Ingram (Marlowe and his Associates) angefochten worden, zu Unrecht, wie dies schon Danchin in der *Revue germanique* gezeigt hat. Wir dürfen also als sicher annehmen, daß Kyd und Marlowe sich genau kannten, ja zusammen arbeiteten, daß der sicherlich brave und fromme Kyd unschuldig die Folter zu kosten bekam und schwer unter der Furcht vor weiterem hochnotpeinlichen Gericht und dem Scheiterhaufen zu leiden hatte. Es ist also kaum ein Wunder, daß er sich in Angst und Schrecken von Marlowe los-sagen wollte. Wir dürfen annehmen, daß man Kyds Unschuld einsah und ihn laufen ließ; er ist dann freilich schon im nächsten Jahr gestorben, wie gesagt, in tiefem Elend.

Und wie ging's mit Marlowe? Wir sahen, daß ihm die Häscher des Geheimen Rats auf der Spur waren; die Anklage von Baines datiert vom 29. Mai 1593. Doch Marlowe sollte nicht in die Hände der Häscher fallen. Schon am Abend des Tags nachher lag er tot, in einem Wirtshausstreit von privater Hand erstochen, drunten in einer Kneipe in Deptford. Wir haben über

das furchtbare Ereignis jetzt die authentischen Dokumente, und es mag zum Schluß dieser biographischen Notizen noch interessant sein, zu sehen, wie ihre Entdeckung vor 2—3 Jahren gelungen ist. Es war ein amerikanischer Gelehrter, Professor Hotson von der Harvard University, der im Jahre 1925 im Record Office zu London herumsuchte — nach ganz anderen Dingen —, da kam ihm zufällig der Name Ingram Frezer unter die Augen, im Calendar der Close Rolls: «Das ist sicher der Mörder Marlowes», dachte er, und nun ging es an ein systematisches Aufstöbern von Urkunden: «der Mord muß doch gerichtlich verfolgt worden sein», also durchsuche man die Inquisitions Post Mortem und die Kriminalakten der Court of the Queen's Bench für das Jahr 1593 — da mußte es sich finden, wenn der Fall in London behandelt wäre — allein es fand sich nichts; also heran an die Provinzial-Gerichtsakten, die Rolls of the Assizes für den South-Eastern Circuit — auch nichts. Ein letzter Gedanke Hotsons war, daß der Mörder vielleicht Pardon bekommen hätte, und richtig, unter den Patent Rolls für 35 Elizabeth vom 28. Juni 1593 fand sich ein Dokument: «Regina vicesimo octavo die Junii concessit Ingramo Ffrisar perdonam de se defendendo —» und angeschlossen der ganze ausführliche Bericht des Coroners, — des Leichenschauers mit den Zeugen. Danach waren am 30. Mai 1593 zu Deptford im Haus der Witwe Eleanor Bull schon um 10 Uhr früh vier Herren anwesend, «circa horam decimam ante meridiem ejusdem diei insimul convenerunt in Camera infra domum cujusdam Elionore Bull viduam Christoferus Morley, Ingramus Frysar, generosus, quidam Nicholaus Skeres, generosus, Robertus Poley, generosus»; sie aßen zunächst friedlich zu Mittag und gingen im Garten spazieren: «prandebant et post prandium ibidem quieto modo insimul fuerunt et ambulaverunt in gardinum». — Um 6 Uhr kamen sie wieder herein, aßen zu Nacht, und danach gab es Streit zwischen Ingram und Marlowe wegen der Bezahlung: «pro eo quod concordare et agreare non potuerunt circa solutionem denariorum vocatum le recknynge». Und nun greift Marlowe Frezer an und dieser drückt ihm in der Notwehr den Dolch zwei Zoll tief ins rechte Auge: «Et sic in affraia illa ita accidit quod praedictus Ingramus in defensione vitae suae cum pugione dedit praefato Cristofero unam plagam mortalem super dexterum oculum suum profunditatis duorum pollicium . . . de qua quidem plaga mortali praedictus Cristoferus Morley adtunc et ibidem instanter obiit».

Es ist also, wie wir dieses Dokument zunächst lesen, keine Rede von einer schlechten Dirne, oder einem Nebenbuhler, oder einem kupplerischen Bedienten, einem Zuhälter — es war ein Streit «um die Zeche»; die vier galten als Gentlemen, es handelt sich also allem Anschein nach um keine niedrige Gesellschaft; aber der Kern der ganzen Geschichte bleibt bestehen: am 30. Mai 1593 fand Marlowe in einer Kneipe einen fürchterlichen Tod, und wohl mochten nun die Puritaner in London mit dem Finger auf ihn weisen: «Seht hier das Ende des greulichen Gotteslästerers und Atheisten!»

So scheint es nun, daß wir nach diesen offiziellen Dokumenten genau von dem Ende Marlowes Bescheid wissen. Und doch ist eine schwerwiegende Frage erhoben worden: die Zeugen sind nicht sonderlich gut beleumundet; sie standen zum Teil im Dienste hoher Herren als Spione, Spitzel und Angeber; es ist möglich, daß diese ein Interesse an der Beseitigung Marlowes hatten, und daß also diese Zeugenaussagen verdächtig sind; der gefährliche, vom Gericht verfolgte Atheist Marlowe konnte vielleicht unangenehme Aussagen machen, und so habe man ihn verschwinden lassen; es handle sich also um überlegten Mord an Marlowe.

Sicherlich sind schwerwiegende Gründe für diese Auffassung anzugeben. Es fällt doch sehr auf, daß das furchtbare Ereignis gerade so ganz kurz nach dem Haftbefehl für Marlowe eintrat, und sehr fällt auch auf die breite, geschwätzige Geschäftigkeit des Berichts, der Frezer zu entlasten sucht. Wir fragen uns: was taten die vier den ganzen Tag? Warum sind keine anderen Zeugen vernommen worden? Warum wurde kein Arzt beigezogen? Und wie merkwürdig ist die Lage Marlowes auf dem Bett! War er betrunken — betrunken gemacht? Es fällt uns auch Vaughans Angabe wieder ein, daß Marlowe von Frezer «eingeladen» worden sei — und dennoch Streit um die Zeche! Sollen wir dies also vielmehr so lesen, daß Frezer ihn nach Deptford gelockt hat und dann, als das Opfer reif gemacht war, ihm im Auftrag hoher Herren den Todesstoß gab? Diese und andere Gedanken steigen auf und sind z. B. von Professor Brandl und Miss Eugénie de Kalb stark betont worden. Andererseits aber kann der temperamentvolle, ich möchte glauben, sehr jähzornige Marlowe doch auch selbst sein Schicksal heraufbeschworen haben. Die sechzehnköpfige Jury wird doch wohl auch den Sachverhalt an Ort und Stelle genau untersucht haben. Und man sträubt sich doch auch gegen die

Annahme, daß die einstigen Freunde und Gönner Marlowes — vornehme Namen — zu solch ruchlosen Mitteln gegriffen hätten¹⁾.

Das ist's, was wir vom Leben und Sterben Marlowes wissen. Wenig genug, und in dem Hauptpunkt, statt hellem Licht, abermaliges Dunkel, zum mindesten ein Chiaroscuro. Ich habe, der historischen Wahrheit folgend, auch abstoßende Züge in Marlowes Schicksal und Charakter aufzeigen müssen. Wir wenden uns nun aber seinem Schaffen zu und behalten dabei die Frage im Auge: ist der Glanz seiner Werke, der dem London der Armada strahlend aufging, imstande, durch diese Flecken und Wolken durchzudringen und sie beiseite zu schieben?

Daß Marlowe mit seltenem Glanz, bestaunt und bewundert, wie ein schimmernder Held in die Arena trat, dürfen wir als ganz sicher ansehen. Sein erster großer Wurf war ja die berühmte Tragödie »Tamburlaine«, wo er einen grandiosen Stoff, den Welt-eroberer Tamerlan, seinen ersten Übermenschen, in seinem herrlich donnernden Blankvers auf die Bühne gebracht hatte. Solche Herrlichkeit der Sprache und der Verse war noch nie auf der englischen Bühne erklungen, solch gewaltiger Held stand noch nie auf ihr, so waren noch nie die Länder der Welt in ihrem Glanz vor den Augen und Ohren der Londoner vorbeigezogen — Persien, Ägypten, Syrien, Trapezunt, Babylon, Samarkand — die Länder märchenhafter Ferne; solch gewaltige Hyperbelreden wie von dem Eroberer von ganz Asien, überhaupt solch einen Furor poeticus hatte man noch nie gehört. Fast möchte man sagen, daß Marlowe, ein paar Jahre vor der Geburt von Bernini, den Stil geschaffen hat, den man in der Kunstgeschichte und mehr und mehr auch in der Literaturgeschichte Barock nennt.

Wie eine Herausforderung klingen gleich die bekannten stolzen Worte des Prologs, in welchen den »rhyming mother wits« und den »conceits which clownage keeps in pay« selbstbewußt der Fehdehandschuh hingeworfen wird, und die Parade hochtönender exotischer Namen wird den erstaunten Zuhörern mächtig in den Ohren geklungen haben, solche Verse wie:

¹⁾ Soeben kommt mir noch durch gütige Vermittlung von Prof. Keller das sehr interessante Buch von Dr. S. A. Tannenbaum in die Hände, das geeignet ist, die Wagschale stark nach der Seite eines beabsichtigten Mordes zu neigen. Ich hoffe, bei Gelegenheit anderweitig auf diese Dinge zurückzukommen. (Vgl. die Besprechung unten S. 199. W. K.)

Usumcasane and Theridamas,
 Is it not passing brave to be a king
 And ride in triumph through Persepolis?

Von brillanten Versen dieser Art wimmelt es im Tamerlan, und diese Verse und Reden wurden vom größten Schauspieler der Zeit gesprochen, von Alleyn, der in rotsamtnen Hosen und exotischem Aufputz daherkam — es haben sicherlich nicht nur die Gründlinge aufgehört, sondern die feinen und urteilsfähigen Zuschauer wohl erst recht: und dem empfänglichsten von allen, dem jungen Shakespeare, werden sich Sinn und hohe Art des Tamerlan und seine superbe Sprache tief in Kopf und Herz gesenkt haben. Auch wir, die wir ruhiger und kritischer urteilen können, werden die Stoffwahl glänzend nennen: mit dem historischen Tamerlan läßt sich an Kühnheit und Genialität seiner Züge, der Eroberung von Scythien, Persien, Indien, der Türkei und Ägypten wohl nur Alexander der Große, Cäsar, Hannibal oder Napoleon vergleichen; unvergeßlich prägt sich das Bild des genialen Eroberers und Bewunderung für ihn ein, wenn man etwa vom berühmten Qutab Minar bei Delhi das riesige Schlachtfeld überblickt, auf dem Tamerlan Indien erobert hat. Es mag doch an dieser Stelle auch erwähnt werden, daß nach der Parteien Haß und Gunst, wie bei so vielen ganz großen Menschen, auch das Charakterbild Tamerlans zwischen Haß und Bewunderung schwankt: den einen ist Tamerlan der Barbar und Übermensch, der über Hunderttausende von Leichen schreitet, so auch für Marlowe; für andere, die ihn besser kannten, der gütige Musterregent, wie etwa Akbar von Indien. Wir haben nämlich sicher unrecht, wenn wir uns die Familie Tamerlans nur als eine Horde von Barbaren vorstellen. Tamerlans Enkel hat zum erstenmal nach genialer Methode eine schwierige Gleichung dritten Grades so schön aufgelöst, wie es dem Genius der Griechen nicht gelungen war, und ein richtiger Mathematiker wird da wohl sagen: das ist eine Leistung so groß wie ein gewonnener Feldzug.

Natürlich bewundern wir nicht bloß den «Tamburlaine» Marlowes, wir kritisieren ihn auch und lächeln still in uns hinein über die gewaltigen Hyperbeln und Rodomontaden, über die merkwürdig eingehenden Kenntnisse des Tataren Tamerlan in der griechischen Mythologie, über diesen «rant» und Bombast und über dieses ganz groteske und lächerliche Übermenschentum, wenn so ein Menschlein droht, er wolle die Götter besiegen und

absetzen! Wie glänzend trotzdem die Stoffwahl war, zeigt sich am besten daran, daß der Tamerlan-Stoff seit Marlowe mindestens etliche 25mal behandelt worden ist; dazu kommen reichlich 15 bis 20 Opern, auf französisch, englisch, deutsch, italienisch, holländisch, portugiesisch — darunter eine von Händel, aber niemand hat Marlowe erreicht.

Es hat dem »Tamburlaine« keinen Eintrag getan, daß er nur geringe Einheit hat, sozusagen nur biographische Einheit des Helden. So konnte Marlowe ohne weiteres fortfahren, als die ersten fünf Akte sturmischen Beifall beim Publikum fanden und eine Fortsetzung verlangt wurde. In fast noch stolzerer Sprache, glänzenderer Phantastik, noch größerem Schwall und Bombast, wurde ein zweiter Teil geschrieben. Bajazets Sohn und seine Türken führen den Krieg fort, um von Tamerlan vernichtet zu werden; immer furchtbarer wird die Gottesgeißel, den ältesten seiner drei Söhne tötet er mit eigener Hand, da er sich als Pazifist und Drückeberger erweist. Die Könige von Trapezunt und Syrien läßt er aufzäumen wie Pferde, und sie müssen seinen Triumphwagen ziehen — eine zweite Garnitur Könige steht als Ablösung dahinter —, und hier herrscht er sie an mit den berühmten Worten:

Holla! ye pampered jades of Asia —

What! can ye draw but twenty miles a day? . . .

And have a coachman like great Tamburlaine!

Doch in der gleichen Szene steht neben diesem vielbelachten grotesken Bombast das wunderfeine Kompliment an Spenser, wo Marlowe die Beschreibung des Helms von Arthur umbiegt auf Tamerlan, und der prachtvolle Vers auf die Sonnenrosse: »Who blow the morning from their nosterils« — ein Vers, vor dessen poetischer Plastik man die schnaubenden Rosse des Helios von Phidias vor sich zu sehen glaubt.

Mit diesem genialen Stück hat Marlowe sich glänzend in die englische Literatur eingeführt und eine der größten Revolutionen in ihr vollführt. Große, gewaltige Menschen müssen wir auf die Bühne stellen, diese allein sind der Tragödie wert. Und unter den Zuhörern war einer, dem dieser Ruf gewaltig ins Ohr scholl und der ihn noch herrlicher ausführte als Marlowe selbst.

Dies ist der erste Wurf des hochbegabten Jünglings. Ein Stück von noch glänzenderer Geschichte aber sollte gleich danach folgen, ein Stück, das Quelle und Herold des größten Dichtwerks der Neuzeit werden sollte, sein »Doctor Faustus«.

«Ist es nicht herrlich schön, König zu sein und im Triumph zu reiten durch Persepolis?» hatte er im «Tamburlaine» gesagt. In dem neuen Stück heißt es: König sein ist nicht das größte, Magier zu sein wäre das herrlichste: einem König gehorcht man nur in einer Provinz, einem Magier gehorchen die Welt und alle Elemente:

«A sound magician is a mighty god.»

Es ist interessant zu sehen, wie Marlowe seine Stoffe wählt und frei gestaltet, mit welch hellem Auge er Poesie und Zugkraft entlegener oder auch ganz neu aufgetauchter Stoffe erfaßt. Für den «Tamburlaine» hatte er zwei abgelegene Historiker benützt, Mexia und Perondinus, für den «Faust» griff er auf der Stelle noch brühwarm eine englische Übersetzung unseres berühmten Faustbuchs von 1587 auf. Ich brauche hier in Weimar nicht auseinanderzusetzen, wie sich im Laufe des 16. Jahrhunderts allerhand Sagen von geheimnisvollen Künsten und Verschreibungen an den Teufel an einen fahrenden Scholaren aus Knittlingen in Württemberg oder aus Rhoda in Thüringen anhefteten, die dann zu dem bekannten Spiesschen Faust-Buch von 1587 verbunden wurden. Es muß gleich in England übersetzt worden sein, von «P. F. Gent», wohl schon 1588, obwohl wir erst von einem Druck 1592 wissen, und der Inhalt dieses Buches von dem «weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler Dr. Johannes Faust» war wie gemacht, um Marlowes Phantasie zu beflügeln. Mächtig, düster und geheimnisvoll stellt er ihn uns gleich in der ersten Szene vor Augen, genau wie Goethe, — wie er über die Nichtigkeit der Wissenschaft und ihres Betriebes grübelt, wie er die Fakultäten herunterreißt: Aristoteles und seine Logik kann ihn nicht befriedigen —, «drum werde ein Arzt, Faustus, häufe Gold auf, glänze durch wunderbare Kuren» (wie Paracelsus) — allein gegen den Tod findest du doch kein Mittel. Noch schlechter kommt Justinian und die Jurisprudenz weg, und auch die Theologie will ihm nicht gefallen. Nein, nur eines gib'ts, das himmlisch ist, Magie und Nekromantik; Ehre, Ruhm, ja Allmacht kommt nur von ihr.

Zwei Deutsche sind's, Valdes und Cornelius, die Faust in die Magie einführen, unter Beihilfe von Wagner. Keine Mahnung des guten Engels kann Faust mehr abhalten; in dunkler Nacht beginnt er seine Beschwörung, natürlich lateinisch, bei den Göttern des Acheron: «Sint mihi dei Acherontis propitii: Orientis princeps Belsibub, inferni ardentis monarcha et Demogorgon . . . per

consecratam aquam, quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, surgat nobis dicatus Mephastophilis!»

Natürlich kommt dann der Pakt zwischen Faust und der Hölle zustande — er soll 24 Jahre hindurch alle Macht und Genüsse der Welt kosten, dann aber soll seine Seele der Hölle verfallen sein.

Bis hierher ist die Handlung bei Goethe im Kern die gleiche. Nun aber scheiden sich die Geister, und zwar gewaltig. Marlowes Zeit hat Faust wirklich in die Hölle verdammt; die Zeit der Aufklärung, Lessing zuerst, dann namentlich Goethe, haben Faust zum Typus des strebenden Menschen gemacht, der nach Wissen sucht, und haben ihn gerettet. Und Goethe läßt ihn nun in unerhört großartiger Durchgeistigung als großes Symbol des strebenden Menschen durch die kleine und die große Welt gehen, durch die erschütternde Gretchen-Tragödie, durch Politik und Krieg, besonders herrlich durch die Kunst an der Seite der Helena, und bereitet in wohlthätigem Wirken für die Menschheit seinen Aufstieg in den Himmel. Von dieser intellektuellen Großtat ist Marlowe in seinem Mittelstück weit, weit entfernt; er weiß die Mitte nicht besser auszufüllen als durch ziemlich naive Fragen über den Bau des Weltalls, die Sterne, die Planeten und ihren Umlauf, die jeder Schuljunge heute besser beantworten könnte, über Himmel und Hölle, den Weltenschöpfer — schale Vergnügungen werden eingestreut: Teufelsreigen, Pantomimen, die sieben Todsünden treten auf (nicht die schlechteste Partie); wir hören, daß Faust zum Olymp und Firmament emporfliegt, auch nach Rom zum Papst, über Trier, Paris, Mainz, Neapel, und ein besonderes Füllsel bilden lächerliche und groteske Späße, die der Dichter im Faustbuch fand. Am Hof des Kaisers setzt er einem Höfling Hörner auf, läßt Trauben im Winter wachsen, am Hof des Papstes macht er sich unsichtbar, nimmt den Gästen Schüsseln und Gläser weg, und haut dem Papst eine Ohrfeige herunter, wirft explodierendes Feuerwerk unter die Mönche, die ihn exorzieren wollen; ein Pferdehändler reißt ihm ein Bein aus; einem Kärner frißt er um drei Farthings, zu dessen Erstaunen, einen ganzen Wagen voll Heu auf. Gewiß haben diese farcenhaften Dinge beim Londoner Publikum gewaltiges Gaudium ausgelöst; der «Faust» ist schließlich in England zur reinen Harlekinade geworden, wie wir am besten an Mountfords Farce «Life and Death of Doctor Faustus» sehen, die Prof. Otto Francke ediert und mit sehr belesenen Ausweisen über das Schicksal des Fauststoffes in England versehen hat.

Aber nach diesen Eulenspiegeleien regt sich am Schluß doch wieder der Flügelschlag des Genius bei Marlowe. Das Faust-Buch erzählt ja auch, wie Faust das schönste Weib der Welt sehen und besitzen wollte. Und so erscheint sie nun, die schöne Helena von Griechenland, von Marlowe begrüßt mit einigen der berühmtesten Verse der englischen Literatur:

Was this the face that launched a thousand ships,
And burnt the topless towers of Ilium? . . .
Sweet Helen, make me immortal with a kiss!

Und gewaltig ist nun der Abschluß, wie die 24 Jahre zu Ende gehen, Fausts Reue, Verzweiflung; der gute Engel verliert endgültig das Spiel gegen den bösen — die Uhr schlägt 11 Uhr:

Now hast thou but one bare hour to live,
And then thou must be damn'd eternally —.

Es wird $\frac{1}{2}$ 12, 12 Uhr: ein Donnerschlag, und die Teufel kommen herein und schleppen ihn fort. Seine Schüler finden den zerstückelten Leichnam des bewunderten Lehrers, und ein trauernder Chor spricht den berühmten Spruch von dem Lorbeerzweig Apolls, der in diesem hohen und gelehrten Geiste wuchs, und der nun zerbrochen und verbrannt ist.

Noch einmal, das Stück ist ungleich; ja wir haben nicht einmal einen sicheren Text; Bird und Rowley sind 1602 von Henslowe für Zusätze bezahlt worden; unsere ältesten Quartos differieren erheblich; manche der komischen Szenen, wenn auch gewiß nicht alle, rühren also wohl gar nicht von Marlowe her (wobei ich nicht glaube, daß Marlowe gar keinen Humor besessen haben soll). Um so sicherer und fester steht die erstmalige geniale Erfassung des Faust-Stoffes vor uns; sicherlich hat Arnim recht, wenn er sagt: «es leuchten einige der Sterne darin, die bei der Geburt Shakespeares schienen». Phänomenal ist die Nachwirkung der kühnen Dichtung: von 1594 bis 1597 erlebte das Drama 23 Aufführungen in London; gleich nach seinem Erscheinen, im Jahre 1589, erschien eine Ballade über den populär gewordenen Stoff; englische Komödianten haben es bald nach Deutschland gebracht: in Frankfurt, Graz, Dresden und Wien ist es früh aufgeführt worden; hieraus hat sich unser Puppenspiel vom Doktor Faust entwickelt, das Goethe die erste Anregung gab; Dutzende anderer Bearbeitungen stehen daneben, z. B. von Lessing, Klinger, Maler Müller, Lenau, Grabbe. Wir haben eine Reihe von deutschen Übersetzungen, so schon vom «Griechen-Müller»; Goethe selbst

hat Marlowes Werk bewundert; in neuerer Zeit ist es des öfteren in England und Amerika auf Liebhaberbühnen aufgeführt worden; auch bei uns in Deutschland schon vor mehr als 20 Jahren vom Heidelberger Hebbel-Verein unter Leitung von Dr. Ernst Leopold Stahl; dies hat mehrfach Nachfolge gefunden, so besonders in Göttingen unter Morsbachs Leitung, und nun zu unserer großen Freude auch hier in der Stadt Goethes. Wir danken der hiesigen Theaterleitung, daß sie uns Gelegenheit gibt, über die Bühnenwirkung eines Stückes selbst zu urteilen, das für die englische, wie die deutsche Literaturgeschichte von hervorragendem Interesse ist.

Diese zwei Werke, der «Tamburlaine» und der «Faust», haben den Ruhm Marlowes fest begründet; sie sind auch am bezeichnendsten für ihn geblieben. Wesentlich kürzer nur kann ich die späteren Werke des Dichters besprechen. Ein echt Marlowescher Wurf ist da zunächst das folgende Werk, in dem bezeichnenderweise Machiavelli den Prolog spricht, der «Jude von Malta», wenn es auch nicht mehr mit dem gleichen Elan zu Ende geführt ist, wie begonnen. Es scheint aufgebaut auf der historischen Figur eines Juden, der im Orient unter den Türken eine hervorragende Rolle spielte und schließlich Herzog von Naxos wurde. Wenn es bei Tamerlan und Faust die Gier nach Königsherrschaft und nach übernatürlichem Wissen war, so sind es beim Juden von Malta, der wieder in gigantischer Hyperbel gedacht ist, die Macht durch unermessliche Reichtümer und die Rachgier, die diesen dritten Übermenschen beseelen. Mit glühender Farbenpracht sind die märchenhaften Reichtümer des Juden geschildert: auch er fürwahr ein königlicher Kaufmann; wie ihm aber diese Reichtümer von den Christen, Malteserrittern, einfach geraubt werden, erwacht unbezähmbare Rachgier in ihm; mit seinem Diener Ithamore verübt er Greuel auf Greuel, stiftet die zwei ersten Edelleute der Insel zum Zweikampf an, in dem sie sich töten, vergiftet ein ganzes Nonnenkloster, in das seine Tochter Abigail eingetreten war, seine eigene Tochter mit —, verrät Malta an die Türken, wird aber in der eigenen Falle gefangen und fällt in einen siedenden Kessel, wo er elendiglich umkommt. Das gigantische Format des Juden, das Hyperbolische in Sprache und blendender Schilderung ist wieder bezeichnend, und ganz besonders wichtig ist das Stück als Modell zum Kaufmann von Venedig, Shakespeares größerer und reiferer Studie von Shylock und seiner Tochter Jessica.

Höchst blutiges Geschehnis und grauenhaft große Handlung verspricht auch der Titel des «Massacre at Paris», die Darstellung der Bartholomäus-Nacht. Doch ist es allgemeines Urteil, daß dies sein schwächstes, vielleicht letztes und nicht ganz ausgeführtes Stück ist. Wohl wären auch hier Ansätze da zu machiavellistischen Figuren, wie der Herzog von Guise oder Katharina von Medici; aber sie sind auch nur skizziert und das Ganze ist fast nur ein langwieriges Gewebe von Greuelthaten. Nicht einmal aus dem Tod von Coligny oder Petrus Ramus hat er etwas gemacht, am Schluß wird der allmächtige Guise ermordet, dann dessen Bruder, der Kardinal, ganz am Schluß der König von einem Jakobinermönch erstochen — Greuel über Greuel — und ganz im Gegensatz zu Marlowes sonstiger Art wenig Poesie, mit Hinneigung zu gar keiner.

Viel erfreulicher ist sein Drama «Dido», die berühmte Episode der Aeneis, die auch unsern Schiller gereizt hat, in schöner, klassisch angehauchter Sprache: das alte Thema der verlassenen Frau, die sich in der Verzweiflung selbst den Tod gibt, ergreifend dargestellt. Das Titelblatt sagt, es sei von Marlowe und Nash zusammen. Ob sie's wirklich schon auf der Universität zusammen verfaßten? Kaum, denn Nash hat Marlowe zuerst in London häßlich beleidigt; vielleicht hat er nur nach Marlowes Tode eine Vorrede dazu verfaßt. Ich wüßte kaum, wo die Hand von Nash zu spüren wäre. Auch war Marlowe wohl zu stolz für Kompagniearbeit und brauchte sie nicht.

Und nun noch ein letztes Stück, das man doch wieder ein Meisterdrama nennen darf, «Eduard II». Es ist nicht mehr der brausende Himmelstürmer Marlowe, der uns da entgegentritt, sondern ein viel gezähmterer Dichter, der nicht mehr so im genialen Rausch der Begeisterung dichtet, sondern zur Erde niedergestiegen ist, Menschen mit immerhin besserer Einsicht in die Psychologie zeichnet und viel mehr künstlerische Überlegung und Zucht zeigt. Wie ein König durch erbärmliche Günstlingswirtschaft, die Affenliebe für diesen unwürdigen Piers Gaveston und die Spencers, zugrunde geht, denen zuliebe er seine edelsten Barone und sein reizendes Weib Isabella verrät, ist ergreifend dargestellt — Schicksal und Charakter in engem Zusammenhang —, und wenn wir auch den betörten König zuerst fast nur verachten, so hat Marlowe doch am Schluß, bei seinem Mord, unser Mitleid zu fesseln verstanden. Shakespeare hat ein historisches Stück, «Richard II.», auf

derselben Grundlage aufgebaut und ist wohl von Marlowe beeinflusst; wenn aber englische Kritiker gemeint haben, Marlowes Stück sei gar größer als das Shakespeares, so kann ich dem sicher nicht beipflichten: die unvergleichlich feine Psychologie Shakespeares, die Zeichnung Richards, der des Königtums so unwürdig wird, so lange den König nur tragierte, ironisierte, schauspielerte, am Schluß aber beim letzten Kampf im dunklen Kerker sich als Held und echter Sohn des schwarzen Prinzen zeigt, hinterläßt tieferen, feineren, schimmernderen Eindruck als Marlowes ebenfalls schönes und reifes Werk. Mir ist sogar «Tamburlaine» und «Faust» lieber als «Eduard II.»; denn trotz der reiferen Kunst des letzteren durchzucken die Blitze des Genius die früheren Werke doch heller als die letzteren.

Mit den Dramen sind die Werke Marlowes noch nicht abgeschlossen: eine wunderschöne Perle eigener Art ist noch zu nennen. Wenn man die drei schönsten Liebestragödien der Welt nennen müßte, so dürften dies doch wohl «Hero und Leander,» «Romeo und Julie» und «Tristan und Isolde» sein. Die erste von diesen hat Marlowe fein und groß, nach dem spätgriechischen Dichter Musäus, aber in freier Nachdichtung behandelt; sie hat er unvollendet gelassen; Chapman, der Homer-Übersetzer, hat sie vollendet. Marlowes Teil ist außerordentlich schön, ein echtes Renaissancegedicht: schön liegt der Hellespont, liegen Sestos und Abydos und Heros stiller Tempel vor uns, schön ist der herrliche Körper des schwimmenden Leander beschrieben, umbuhlt von Neptun und den lüsternen Wellen des Ozeans, die sich seiner Schönheit freuen — die echte Renaissancefreude an der Schönheit des Menschen; dann das Sturmesbrausen des Meeres, das seither auch Byron durchschwommen wie Leander: eine prachtvolle Stimmung liegt ausgebreitet über dieser unvergeßlichen Fläche. Auch dies hat auf Shakespeare gewirkt; das leidenschaftsdurchglühte Gedicht von «Venus und Adonis» hat sicherlich Marlowes «Hero und Leander» zum Vorbild gehabt.

Wenn wir so nochmals die Frage aufwerfen, ob wir nicht Marlowes menschliche Schwächen hinter der hinreißenden Gewalt seiner Poesie vergessen dürfen, ob das Plus das Minus nicht übertrifft, so stehen wir doch wohl auf günstigstem Standpunkt. Stolz, stolze Stoffe, glanzvoller Vers, Begeisterung so hell und hinreißend, wie sie nur der Genius leiht, kennzeichnen ihn; er war ein Anreger seltenster und größter Art, nicht bloß für zahlreiche kleinere

Dichter, nein, für die zwei größten Dichter der Neuzeit, Shakespeare und Goethe — wie mich dünkt, ein gewaltiger Ruhm. Marlowes herrlich donnerndem Vers, seiner „mighty line“, hat schon seine Zeit mit Bewunderung gelauscht; dieser Vers hat das ganze Drama der elisabethanischen Zeit beeinflußt, vor allem Shakespeare, und durch Shakespeare unser deutsches Drama, die größten Namen: Lessing, Schiller, Goethe, Kleist, Hebbel, Grillparzer — sie dichten im Verse Marlowes.

Wenn er in seiner Zeit angegriffen, beneidet und dann geschmäht wurde, so haben ihm doch auch viele Zeitgenossen Ehre erwiesen¹⁾: Peele, Chapman, Drayton, Nash, Heywood haben seiner freundlich gedacht, einer nennt ihn «kind Kit Marlowe» . . . vielleicht löscht dies das «cruel heart» des von Todesfurcht geschüttelten Kyd in etwas aus. Am schönsten und feinsten aber hat Shakespeare selbst seiner gedacht, an der berühmten Stelle in «Wie es euch gefällt», wo er einen Vers aus Marlowe zitiert:

Dead shepherd, now I see thy saw of might:
«Who ever loved that loved not at first sight?»

Kein Name wird genannt: ganz London wußte, wem die feine Huldigung galt.

Sein Schicksal ist oft dichterisch behandelt worden; meist mittelmäßig: nach den alten Angaben spielen Saufereien, Dirnen und gemeine Gesellen in Marlowes Gesellschaft eine viel zu große Rolle. Aber schön und edel hat ihn unter anderen Tieck im «Dichterleben» dargestellt, und wohl die schönste und tiefste Schilderung von ihm hat unser Ernst von Wildenbruch gegeben: hier ist er durchaus der hochstehende, turmhoch über seinen Neidern stehende Genius; und seine Geliebte ist nicht eine Dirne, sondern die edle Tochter seines Gönners und Wohltäters Thomas Walsingham, die den strahlenden Genius in Marlowe liebt und ihm in schöner, fraulicher Liebe treu bleibt, selbst als ein noch Größerer ihn mit «Romeo und Julie» überstrahlt. Ihr Name bei Wildenbruch ist Leonore: so schön gezeichnet, daß man das edle Mädchen getrost neben die hochedlen Leonoren unserer Literatur stellen darf, ich meine die, die ein Beethoven und ein Goethe gezeichnet haben.

Gewiß darf man in der Bewunderung für Marlowe auch nicht

¹⁾ Über den Nachruhm Marlowes vergleiche man die inhaltreiche Studie von Professor Tucker Brooke: «The Reputation of Christopher Marlowe». 1922.

zu weit gehen, als ob er wohl gar ein zweiter Shakespeare hätte werden können. Als Marlowe starb, hatte Shakespeare im gleichen Alter schon «Richard III.», den «Sommernachts Traum» und vielleicht schon «Romeo und Julie» gedichtet. Im ersten hat er Marlowe auf seinem eigensten Feld übertroffen, die zwei letzteren hätte Marlowe niemals machen können. Die feine Charakteristik des jungen Shakespeare hatte Marlowe nicht, seinen Humor erst recht nicht, und durch nichts hat Marlowe gezeigt, daß er eine der großen Frauen Shakespeares hätte schaffen können. Mag auch sein, daß Kyd mit seiner feineren, menschlicheren, ans Herz greifenden Charakteristik, seiner Bühnentechnik (wie z. B. Schauspiel im Schauspiel), stofflich namentlich mit seinem «Hamlet» einen noch tieferen Eindruck auf Shakespeare gemacht hat, auch daß er, nicht Marlowe, den Blankvers zuerst in die große elisabethanische Tragödie eingeführt hat: der glänzendere, feurigere, dämonischere, genialere bleibt doch sicher Marlowe, facile princeps in der kanonischen Quincunx von Shakespeares Vorläufern: Lyly, Kyd, Marlowe, Greene, Peele. Seine Leistung ist um so größer, als er schon mit 29 Jahren so tragisch aus der Welt ging. Shelley hat das schöne Wort von den «inheritors of unfulfilled renown» gesprochen, den Erben unerfüllten Ruhms, den Dichterhelden, die vorzeitig aus der Welt schieden — Chatterton, Sidney, Lucan, Keats (Shelley und Byron sollten sich ja so bald dazugesellen). Einer der glänzendsten dieser Erben unerfüllten Ruhms ist sicherlich der Dichter, der den «Tamburlaine» und den «Doctor Faustus» gedichtet hat und der der größten Epoche englischer Dichtung so strahlend die Fackel vorantrug.

Kleinere Mitteilungen.

Zur Einheit der Zeit im «Hamlet».

Immer wieder wird von Hamlet-Kommentatoren in dem Bestreben, die Einheit der Zeit im «Hamlet» nachzuweisen, die Behauptung aufgestellt, der zweite Akt des «Hamlet» schließe zeitlich unmittelbar an den ersten an. Zuletzt ist diese Behauptung noch von A. E. Berger, Sh.-Jb. 59/60, S. 117 ff. verteidigt worden.

Zu Anfang des zweiten Aktes wird dem nach Paris gereisten Laertes von seinem Vater der Diener Reinhold mit Geld und Papieren nachgesandt. Da wir nichts davon erfahren haben, daß Laertes ohne einen Pfennig Geld in der Tasche abgereist ist, oder daß er sein Geld zu Hause vergessen hat, und auch gewiß sein können, daß keine tägliche Schiffsverbindung zwischen Dänemark und Frankreich besteht, bleibt uns nichts als die ganz naive und selbstverständliche Annahme, daß Reinhold frühestens einige Wochen nach der Abreise des jungen Herrn, gewissermaßen mit seinem nächsten Monatswechsel, ihm nachgeschickt wird. Ja gerade dies scheint der wichtigste Grund für die Existenz der Szene zu sein, daß festgestellt wird: seit Laertes' Abreise im ersten Akt sind einige Wochen vergangen. Daß Reinhold dem Laertes etwa 20 Stunden nach seiner Abreise nachgeschickt wird, ist ein so absurder Gedanke, daß er einem harmlosen und aufmerksamen Zuschauer niemals in den Kopf kommen könnte. Shakespeare hat hier eine klare Situation für die Mitteilung geschaffen: der zweite Akt spielt einige Wochen später. Um ja keinen Zweifel zu lassen, wird in der nächsten, unmittelbar darauf spielenden Szene gezeigt, daß Rosenkranz und Güldenstern aus Wittenberg herbeigeholt und angekommen sind. (Warum läßt sie Shakespeare nicht beim Krönungsfest anwesend sein, sondern erst holen? Um zu betonen: inzwischen ist ein größerer Zeitraum verstrichen.) Ebenso erfahren wir, daß Voltimand und Cornelius von Norwegen zurückgekommen sind, so daß die Vorstellung des größeren Zeitraumes zwischen dem ersten

und zweiten Akt zweifach verstärkt wird. Und um den größeren Zeitraum nochmals zu illustrieren, wird durch Voltimand berichtet, wieviele langwierige Umstände die dänischen Gesandten bei Norweg gehabt haben. Und nun wird zum vierten Male betont, daß eine längere Frist seit dem ersten Aktschluß verstrichen ist, denn Polonius schildert die Wahnsinnsstadien Hamlets:

...er... — um es kurz zu machen —
 Fiel in 'ne Traurigkeit; dann in ein Fasten;
 Drauf in ein Wachen; dann in eine Schwache;
 Dann in Zerstreuung, und durch solche Stufen
 In die Verrucktheit, die ihn jetzt verwirrt . . .

Nun ist Hamlets Auftritt richtig vorbereitet; wir wissen, es sind viele Wochen vergangen, seitdem der Vater ihm erschienen ist.

Bei dieser viermaligen breiten Betonung des großen Zeitzwischenraumes zwischen dem ersten und zweiten Akt kann eine rasche Zurückkunft des Voltimand und Cornelius innerhalb 24 Stunden nicht als «Phantasiespiel der Bühne» behauptet werden. Hier spricht die klare Absicht des Dichters, die zu allem Überfluß noch in der Schauspielerszene des dritten Aktes ihre Bestätigung findet; denn Ophelia sagt klipp und klar, daß der alte Hamlet vor vier Monaten gestorben ist, während Hamlet im ersten Akt (im Monolog) ausspricht, daß sein Vater vor knapp zwei Monaten gestorben ist. Da der dritte Akt zweifellos einen Tag nach dem zweiten spielt, muß die Differenz von mindestens zwei Monaten zwischen den ersten beiden Akten liegen. Und warum bezichtigt sich Hamlet am zweiten Aktschluß der Untätigkeit, wenn der Geist ihm wirklich erst wenige Stunden vorher erschienen war? Wäre wirklich Hamlet nach der Geisterscheinung sofort zu Ophelia geeilt, wann hätte sie dann Hamlets Briefe (Mehrzahl!) abgewiesen, wann ihm den Zutritt verweigert? (Daß dies schriftlich geschehen sei — A. E. Berger a. a. O., S. 117/118 —, darf nicht behauptet werden, denn die Behauptung ist nicht zu beweisen.) Was hätte dann Hamlets Betragen der Ophelia gegenüber für eine Bedeutung, das sie in der ersten Szene des zweiten Aufzugs Vers 77—100 (Er griff mich bei der Hand) schildert? Hier wird kein Verzweifelter, sondern ein Verrückter gezeichnet. Er wird ja auch von Ophelia (deren Urteil hier das maßgebende ist) für verrückt gehalten und spielt in der nächsten Szene tatsächlich den Verrückten. Man kann nicht annehmen, daß er in der geschilderten Szene von Ophelia irrtümlich für verrückt gehalten wurde und in der zweiten Szene

des zweiten Aufzugs nun zufällig wirklich den Verrückten spielt. Wann gar hätte er Zeit gefunden, den Brief «Zweifle an der Sonne Klarheit . . .» zu schreiben, wenn er von der Geisterscheinung weg direkt in Opheliens Zimmer gestürzt ist; und was hätte dann dieser Brief für einen Zweck? Wieso ist sein Wahnsinn in der zweiten Szene des zweiten Aktes schon allgemein bei Hofe in allen seinen Phasen bekannt, wenn er ihn erst im darauffolgenden Auftritt zu simulieren beginnt?

Es muß mit allem Nachdruck hier festgestellt werden, daß zweifelsfrei von Shakespeare der große Zeitabschnitt zwischen den ersten beiden Hamlet-Akten ausdrücklich betont wird.

Diese Ansicht ist, wenn auch nicht immer in Erkenntnis ihrer Tragweite auch früher schon vertreten worden, so von Wilhelm König, Sh.-Jb. 6, 291, von Pröbß, Sh.-Jb. 14, 127, von Th. Gessner, Sh.-Jb. 20, 249, und von Miß Latham, Sh.-Jb. 22, 144. Es handelt sich um eine bewußte Abweichung des Dramatikers von seinen Quellen, die zwischen dem Mord des Vaters und dem Handeln des Sohnes Jahre vergehen lassen. Shakespeare konzentriert diesen Zeitraum auf zwei Monate. Hätte er den Zeitraum auf zwei Tage reduzieren wollen, so hätte er dies mit Leichtigkeit erkennbar gemacht (wie Schreyvogel in seiner Bearbeitung — s. Sh.-Jb. 43, S. 81). Daß er das Gegenteil tut, beweist das Gegenteil.

Die obigen Feststellungen sind für die Auffassung von Hamlets Charakter von fundamentaler Bedeutung. Würde der zweite Akt unmittelbar an den ersten anschließen, so würde Hamlet im ersten Impuls handeln, während er nach obigem erst nach langem Zögern und Überlegen zu handeln beginnt.

Frankfurt (Oder).

Walter O. Stahl.

The Use of the Turret in the First Part of Henry VI.¹⁾

As to the alleged difficulties in the Master Gunner scene (I, 4) leading to Brodmeier's suggestion that the actors in the English tower appeared in a *loge* in the audience instead of in a position over the main stage, these difficulties do not, so far as I can see, exist. Regarding the first of them, «sonst immer die Oberbühne

¹⁾ Professor Gaw von der Universität Süd-Kalifornien setzt sich mit der Kritik seines Buches im letzten Shakespeare-Jahrbuch (63, 202) in einem freundlichen Briefe auseinander, dessen Hauptteil hier wiedergegeben ist.

die Stadt Orleans bedeutet,» this is not strictly correct, for scene II, 2, is supposed to take place within the city of Orleans and yet is clearly to be played on the main stage. To locate the Master Gunner and his son on the main stage in I, 4, therefore offers no more violence to the imagination than is the case in II, 2. Further, the Master Gunner scene is the earliest one in the play to be located at the city of Orleans, whither the audience has just been transported from London; and between that and the first mention of the defenders on the balcony as the walls of Orleans there are inserted (I, 5) «alarums» and a battle scene through which a transition to the other point of view is not difficult. The Elizabethan theatre-goers were well accustomed to such rapid changes in scenic points of view, as we today, with our modern acquaintance with the possibilities of merely suggestive staging in our very contemporary theatre, can appreciate in a way that Brodmeier in 1903 probably could not. Further, inasmuch as this is the *first* scene located at Orleans and as in the play so far no actors have appeared on the upper stage, if the author now wished the Master Gunner and his Son to appear in the balcony instead of on the main stage it was especially necessary that he should clearly so indicate the fact in the stage direction, as is done in the original text (the First Folio) in all of the seven cases elsewhere in the play where actors appear above the level of the main stage. He did not so indicate it, and the fact that he did not at this especially important point is good *prima facie* evidence that the two actors were intended to appear on the main stage as usual. (For another illustration of the care of the text in this connection, note the careful discrimination between *on the top* and *on the Walls* in F¹, III, 2.)

As to the second difficulty leading to Brodmeier's suggestion, namely, that the construction of the theatre turret above the «Bühnendach» made it not easily visible from within the theatre, this, I believe, is not upheld by the only Elizabethan picture we have of the interior of a theatre. The Swan turret should have been easily seen from all parts of the house except possibly the extreme rear of the side *loges*. It is on the same vertical line as the front of the balcony; and the roof of the «heavens» comes only about half way to the front of the stage and in the drawing slants forward and down. Mr. E. K. Chambers (*Elizabethan Stage*, III, 544—545) raises a doubt as to the slant; but an Elizabethan external roof, such as was the upper surface of the «canopy», had

to be built on an incline, penthouse fashion, if it was thatched, in order to shed the rain, and all other roof surfaces in the picture are sharply inclined. Moreover, despite the usual interpretation of I, 1, 1, in the play, I am not wholly convinced that it is necessary to believe that the Rose (which was earlier than the Swan) had a «heavens» at all. This point, however, I will not trouble you with here.

But not only, as I see it, is there no difficulty in using the stage turret as the English tower in I, 4, but there are serious grounds for objection to Brodmeier's suggestion that a *loge* among the spectators was used for that purpose. (1) This would involve firing of the cannon by the Boy from the stage out among the spectators. The burning of the First Globe shows the danger attending the use of the cannon. Actors might be so imperiled — not the spectators. (2) The arrangement clearly places the actors in the tower out of the range of vision of some of the audience (those in the *loges* on the same side of the theatre) more than if the tower were located in the «turret». (3) At a moment of supposed extreme danger to Talbot and his companions, to surround them with spectators lessens the illusion and diminishes the dramatic tension — a matter of no moment in the library but of marked importance in the theatre. (4) Where else in Elizabethan drama is a *loge* among the spectators used as a place of action? Brodmeier's suggestion seems to me not only unnecessary but on other grounds quite inadmissible.

Los Angeles.

Allison Gaw.

Nochmals der Brückenturm von Orleans.

Ich darf zu der vorstehenden Erwiderung von Prof. Gaw vielleicht bemerken, daß ich selbst auch nicht mehr den Standpunkt von Brodmeier teile und mich den Einwänden gegen die Hereinziehung einer Loge in das Spiel keineswegs verschließe. Daß eine ganze Szene von etwa 90 Versen in einer Loge spielt, die doch für viele Zuschauer nur mangelhaft sichtbar war, ist auch mir unwahrscheinlich. Und auch daß dies sonst nirgends üblich war, trifft gewiß zu. Aber richten sich beide Einwände nicht ebenso gegen den aus dem Theater herausragenden Turm? Nach der Bühnenweisung der

Folio, «Enter Salisbury and Talbot on the Turrets, with others», sind mindestens vier Personen — außer jenen Beiden greifen noch Gargrave und Glansdale in die Handlung ein — auf dem Brückenturm zu sehen, zu denen nachher noch ein Bote tritt. Dagegen ist während dieser ganzen Szene (nach dem Abgang des Büchsenmeisters) die übrige Bühne leer; nur als der Junge mit der Lunte hereinkommt — «Enter the Boy with a Linstock» (F) — wird diese Leere für einen Augenblick unterbrochen. Das scheint mir bühnentechnisch keine sehr wahrscheinliche Anordnung: Vorderbühne und Hinterbühne leer, Oberbühne leer; oben auf dem Turm die ganze Szene. Dort oben, nur schlecht hörbar und sichtbar, soll Talbot den langen aufregenden Bericht von seiner Gefangenschaft erzählen? Dort oben soll Salisbury von dem Kanonenschuß getroffen niederfallen und sich später stöhnend wieder aufrichten? Hätte man das Niederfallen der beiden Getroffenen hinter dem Turmfenster von unten überhaupt bemerkt? Dort oben soll Talbot dem toten Salisbury Rache versprechen und sofort unten auf der Vorderbühne den Dauphin vor sich hertreiben? Nur zwei «Alarums» markieren einen Moment der Pause. «Alarum. Exeunt. Here an Alarum againe, and Talbot pursueth the Dolphin, and driueth him.» Dieser Umstand zwingt uns die beiden Schauplätze möglichst nahe zusammen zu bringen. Gibt man die Illusion preis, daß die Oberbühne die Wälle von Orleans bedeute, und ich gebe zu, daß diese Illusion nicht aufrecht erhalten zu werden braucht — dann steht meines Erachtens auch nichts im Wege, die ganze Turm-Szene einfach auf die Oberbühne zu verlegen. Daß Shakespeare nach seiner Chronik den Ort als «on this Turrets top» bezeichnet, und daß deshalb auch die Bühnenweisung «Enter . . . on the Turrets» heißt und nicht etwa «on the Walls» ist doch ganz natürlich und durch die Situation verlangt. Tatsächlich war der Brückenturm an die Stadtmauer angelehnt. Ich glaube, so löst sich die Schwierigkeit ohne weiteres. Dann steht das Geschütz auf der Vorderbühne (wie es nachher weggebracht wird, ist eine Frage für sich), und der Schuß richtet sich auf die Oberbühne (den Balkon), auf der die fünf Personen sehr wohl sichtbar und hörbar untergebracht werden können. Damit erledigen sich auch die anderen Einwände von Prof. Gaw. Den Theaterturm brauchen wir aber ebensowenig dazu wie die Loge. Etwas anderes ist es an der zweiten Stelle III, 2, 26, wo die Pucelle oben auf dem Turm

ein Fackelzeichen gibt und drei Verse herabrufft. Hier könnte wirklich der Theaterturm einmal in Aktion getreten sein. In den Chroniken ist von der Spitze eines Kirchturms die Rede. In diesem Falle — «Enter Pucell on the top, thrusting out a Torch burning» — haben wir ja keine Gesprächsszene, gar kein szenisches Geschehen, sondern nur ein Signal *nach unten*, wo die Szene vor sich geht. Die Lage ist also das gerade Gegenteil der Brückenturm-Szene, die oben spielt, während unten nur ein Signal ohne Worte — der verhängnisvolle Schuß — abgegeben wird.

Münster, Westf.

Wolfgang Keller.

Nekrolog.

Professor Dr. Emil Hausknecht.

Ein bedeutender Anglist, Professor Dr. Emil Hausknecht, ist in London in der Nacht vom 17. zum 18. Dezember des vergangenen Jahres einem Herzschlag erlegen. Er war dort seit dem Sommer 1927 mit einer wissenschaftlichen Arbeit über Shaftesbury beschäftigt, die leider durch seinen unerwarteten Tod nicht vollendet wurde. Im Jahre 1853 in Treskow geboren, hat er sich, ein Schüler Zupitzas und Toblers in Berlin, schon früh einen Namen gemacht durch die musterhafte Ausgabe der beiden mittellenglischen Romane «The Sowdon of Babylone» (1881) und «Floriz and Blancheflour» (1883) für die Early English Text Society. Nach längerem Aufenthalt in Oxford war er mehrere Jahre Gymnasiallehrer in Berlin, später Direktor des Reformgymnasiums in Kiel. Von dort aus folgte er einem Rufe als Professor der Pädagogik an die Universität in Tokio; dann unternahm er Reisen nach den Vereinigten Staaten Amerikas, wo er die dortigen Schul- und Universitätseinrichtungen studierte. Später war er mehrere Jahre Professor der englischen Sprache in Lausanne. Beim Ausbruch des Weltkriegs leistete er mit dem Range eines Hauptmanns der Landwehr Dolmetscherdienste in der deutschen Armee. Er war anerkannter Führer auf dem Gebiete der Unterrichtsreform in den neueren Sprachen. An zahlreichen höheren Schulen Deutschlands sind seine in ungezählten Auflagen verbreiteten englischen Lehrbücher «The English Student» und «The English Scholar» eingeführt. Von praktischem Werte ist auch sein zuerst 1909 erschienenes «Englisch-deutsches Gesprächsbuch». Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft wird dem reichbegabten, stets hilfsbereiten Manne ein warmes Andenken bewahren.

Weimar.

Otto Francke.

Bücherschau.

Sammelreferat von Wolfgang Keller.

A. Ausgaben und Übersetzungen.

Der Cambridger «New Shakespeare», den Quiller-Couch und Dover Wilson in der Reihenfolge der Folio von 1623 in einzelnen Bändchen herausgegeben, ist mit «The Taming of the Shrew» bei seinem elften Lustspiel angelangt¹⁾ Wieder bietet uns Dover Wilson ein Stück neue, originelle Forschung über die Textgeschichte, das manche scharfsinnige Beobachtung und manche kühne, geistreiche Kombination enthält. Aus der verschiedenen Schreibung der Eigennamen in den Bühnenweisungen und im Text, wobei die Bühnenweisungen Ähnlichkeiten mit der Komödie der Irrungen aufzeigen, ergibt sich, daß diese von einer anderen Hand als der Text geschrieben sind: der Text ist ein Diktat, die Bühnenweisungen hat vermutlich der «Book-keeper» eingesetzt. Mit «Titus Andronicus», der «True Tragedie of Richard Duke of Yorke» und «Edward II» gehört auch der Quartdruck von «The Taming of a Shrew» zu einer Gruppe von Dramen, die nach dem Titel von den Schauspielern des Lord Pembroke gespielt wurden. Diese jüngere Pembroke-Truppe erklärt Dover Wilson als eine Hälfte der in der Not des Pestjahrs 1593 «gespaltenen» Strange-Truppe, die damals gezwungen war, in zwei Partien aufs Land zu gehen. Diese Schauspieler hätten nun, wie Dugdale Sykes (Sidelights on Elizabethan Drama) neuerdings auseinandergesetzt hat, nicht die Originalmanuskripte des Book-keepers mitbekommen, sondern im günstigsten Fall eine Abschrift, und manchmal auch diese nicht, so daß sie gezwungen waren, wie in dem Fall der beiden «Contentions» für «Henry VI» und der «Taming of a Shrew» für die «Taming of the Shrew», sich ein Manuskript aus dem Gedächtnis der Schauspieler wieder zusammenzuschreiben. Damit wird eine alte Theorie über das Zustandekommen «schlechter» Quartos wieder aufgenommen. Aber ich halte es für ausgeschlossen, bei aller Hochachtung vor der Gelehrsamkeit und dem Scharfsinn Dover Wilsons, daß man so das Zustandekommen der «Taming of a Shrew» erklären kann, die übrigens auch schon Creizenach für die jüngere Form ansah. Ein Schauspieler, der seine Rolle vielleicht schlecht gelernt hat und sie nun allein nach dem Gedächtnis diktieren soll, wird zum mindesten seinen Namen noch wissen. Wie wäre es möglich, daß nicht nur alle Namen der Hauptspieler, son-

¹⁾ Shakespeare's Works, ed. by Sir Arthur Quiller-Couch and John Dover Wilson. [The New Shakespeare.] The Taming of the Shrew. Cambridge University Press. 1928. (6 s.).

dern auch das Kostüm gänzlich vergessen ware. Denn der Quartdruck mit Ferando statt Petruchio verlegt die Szene doch in das alte Athen statt ins moderne Padua und dürfte damit eine Andeutung antiken Kostüms voraussetzen, was, nebenbei bemerkt, für eine Wandertruppe direkt eine Erschwerung bedeutete. Auch der Foliodruck repräsentiert nach Dover Wilson nicht Shakespeares Manuskript, sondern eine verkürzte Bühnenversion. Das mag stimmen; aber ich glaube nicht, daß man das Verschwinden von Sly nach dem dritten Akt als einfaches Versehen auffassen darf. Der Regisseur — und das kann sehr wohl Shakespeare selbst gewesen sein — konnte den auf der Oberbühne zuschauenden Sly nicht mehr brauchen, weil er dieses Bühnenfeld für den Pedanten, der ja zum Fenster herausspricht, frei haben mußte. Ein solches Raumen der Oberbühne von Zuschauern (es brauchen keine zahlenden Zuschauer zu sein), wenn ein Fenster oder eine Stadtmauer gebraucht wurde, dürfte gar nicht so selten gewesen sein, so daß es dem elisabethanischen Theaterbesucher viel weniger auffiel als uns, wenn der eingeschlafene Sly einfach verschwand. Deshalb also mußte der sehr hübsche Schluß des alten Lustspiels, das nach meiner Überzeugung von Shakespeare überarbeitet worden ist, weggelassen werden. Es ist aber durchaus gerechtfertigt, wenn ihn das moderne Theater, das die Beschränkung der alten Bühne nicht kennt, wieder einführt.

Eine Fülle geistreicher Einzelarbeit steckt in dem Bandchen, die alle kritisch nachgeprüft werden will. Ich mochte nur noch auf die Ausdeutung der Dienernamen als Namen der auftretenden Schauspieler hinweisen, die gewiß auch zu mancher Diskussion Anlaß geben wird. Kein Shakespeare-Forscher wird an Dover Wilsons Aufstellungen vorübergehen. Noch zwei Lustspiele stehen aus; dann soll, wie wir hören, Dover Wilson allein die Ausgabe weiterführen. Das wird im Interesse ihrer Einheitlichkeit nur zu begrüßen sein.

Nach fünfjähriger Arbeit ist ein neuer Band der großen «Neuen Variorum-Ausgabe» von Furness, «Coriolanus», erschienen¹⁾. Es ist das vierte Shakespeare-Drama, das H. H. Furness, der Sohn, als treuer Fortfuhrer von seines Vaters Lebenswerk herausgebracht hat, zugleich das neunzehnte der ganzen Ausgabe. Damit sind die Römerdramen jetzt vollständig. Mit wahren Bienenfleiß sind auch diesmal die Kommentare ausgeschöpft, vor allem die älteren. Die Jahrhunderte lange Arbeit an Shakespeare bringt es mit sich, daß die neueren Herausgeber fast überall, wenn auch oft unbewußt, nur eine der viel früher vorgebrachten Ansichten wiederholen können. Gerade diese wohlgeordnete Aufspeicherung der alten Kommentare zeigt den geringen Umfang wirklich origineller neuer Anmerkungen zur Erklärung des Shakespeare-Textes. Das gilt freilich nur für die eigentliche Interpretation. Als Text drucken ja die jüngsten Bände des «New Variorum Shakespeare» die erste Folio genau ab. Im Apparat bedeutet deshalb Ff nicht alle Folios, sondern nur F₂ bis F₄, was zunächst etwas störend wirkt: etwa 2, 3, 120 «Wooluish tongue] w. gowne Ff», die

¹⁾ Shakespeare. A New Variorum Edition. The Tragedie of Coriolanus. Ed. by Horace Howard Furness jr. Philadelphia-London, J. B. Lippicott Company, 1928, 762 pp. (24 s.).

bekannte Emendation der 2. Folio. Leider fehlen die neueren deutschen Kritiker in den Auszügen, wie etwa Schücking für die Charakterauffassung oder Kellner für den Text. Ich stimme dem letzteren nicht bei, wenn er in der dunklen Stelle 1, 8, 12, wo Hektor als «whip» der Trojaner bezeichnet wird, «hope» statt «whip» einsetzen will; aber erwähnt werden mußte so eine Konjektur. Ich selbst fasse hier «whip» als waidmannischen Ausdruck auf, als «Führer der Meute», nicht, wie die gewöhnliche, auch von Furness wiedergegebene Erklärung lautet, «Peitsche, mit der die Trojaner ihre Feinde züchtigen». — Manchmal vermißt man eine Anmerkung trotz der Überfülle an anderen Stellen. Wenn schon Rowe in der Bühnenweisung der Folio 2, 2, 40, wo sich der Senat versammelt, den Satz «Coriolanus stands» weggestrichen hat, so hatte er seine guten Gründe in drei Stellen des folgenden Textes. Aber Furness sagt kein Wort darüber. Ofters habe ich auch eine andere Zuteilung der Reden an die verschiedenen Sprechenden empfohlen, wo mir die überlieferte Zuteilung nicht haltbar zu sein schien. Aber die Reichhaltigkeit des von Furness gebotenen Materials macht doch alle Kritik verstummen. Interessant ist ein im Anhang abgedruckter Dialog von Collier («Trilogy» genannt), in dem er seine «Perkins-Folio» zu verteidigen sucht. Wir wünschen dem monumentalen Werk guten Fortgang.

An volkstümlichen Shakespeare-Ausgaben ist kein Mangel mehr. Und doch muß man das Erscheinen des einbändigen «Kingsway Shakespeare»¹⁾ aufs lebhafteste begrüßen. Sämtliche Werke sind hier auf 1332 Seiten Dünnpapier in zweiseitigem, aber verhältnismäßig großem, gut lesbarem Druck in ansprechender Form vereinigt. Gute Einleitungen zu den einzelnen Werken zeigen, ebenso wie die allgemeine und biographische Einleitung des Bandes, wissenschaftliche Gediegenheit, ohne auf besondere Originalität Anspruch zu erheben, und Klarheit auf knappstem Raum. Den reich — vielleicht etwas zu reich — gebundenen Oktavband schmücken 18 farbige Illustrationen namhafter Künstler, wie Arthur Rackham, Frank Brangwyn, Sir Frank Dicksee, Dudley Hardy, Eleanor F. Brickdale, die ihm einen besonderen Reiz verleihen. Man kann dem Herausgeber Frederick D. Losey wie dem Verleger nur Glück wünschen zu dieser Leistung.

Ein Meisterwerk der Buchkunst ist die Prachtausgabe von Shakespeares «Sturm»²⁾, die die österreichische Staatsdruckerei herausgebracht hat. An Stelle der Schlegelschen Übersetzung ist eine außerordentlich flotte, sprachgewandte Verdeutschung von Richard Schaukal getreten. Und trotzdem ich die Notwendigkeit einer Aus-

¹⁾ The Kingsway Shakespeare. The Complete Dramatic and Poetic Works, with Portrait and 18 Plates in Colours by Sir Frank Dicksee ... and others. General Introduction, Biography and Introductions to each Play by Frederick D. Losey, London, George G. Harrap & Co., [1928]. 1332 pp. (10 s.).

²⁾ Shakespeare: Der Sturm, deutsch von Richard Schaukal mit Originallithographien von Oskar Laske. Druck und Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien, [1925]. 4^o. 115 pp.

schaltung Schlegels, dessen Text sogar Gundolf im wesentlichen unangetastet ließ, nicht einsehe, kann ich mich doch auch den Vorzügen von Schaukals Übersetzung nicht verschließen. Man vergleiche mit der vielleicht ebenso schonen klassizistischen Form bei Schlegel etwa die berühmte Abschiedsrede Prosperos 5, 1, 37.

«Elfen der Hügel, Bäche, Seen und Haine,
und ihr, die ihr am Strand spurlosen Tritts
den ebbenden Neptun jagt und ihn flieht,
wann er zurückkehrt; Wichtlein, die bei Mondlicht
die grünen sauern Ringel macht, wovon
das Schaf nicht frißt, und ihr, die ihr zur Kurzweil
Pilze erschafft um Mitternacht, so gern
dem feierlichen Klang der Glocke lauscht,
mit deren Hilfe ich — so schwach ihr seid —
die Sonn' am Mittag hab' verdunkeln können,
die Winde, die emporten, aufgeboten,
die grüne See mit der azurnen Wölbung
entweit zu Kampfgetös: ich gab dem Donner,
dem furchtbar roll'nden, Feuer, schmetterte
Jupiters eignen Keil in seine Eiche,
die starke spaltend, schüttern macht' ich tief
das feste Vorgebirge, Fichte und Zeder
riß ich mit ihren Wurzeln aus dem Grund,
auf mein Geheiß sind Gräber aufgeklafft,
die ihre Schlafer weckten, sie entließen,
dank meiner mächtigen Kunst.»

Die wenigen Austriazismen stören nicht, höchstens eine Notverkürzung wie «schüttern» statt «erschüttern». Eine Wendung «form- und feierlich erfüllt» scheint mir ebenfalls der Sprache Gewalt anzutun. Aber das sind seltene Ausnahmen. Das äußere Kleid der Ausgabe ist besonders reizvoll gemacht durch die phantasiesprühenden Farbenlithographien von Oskar Laske, die den Text begleiten, ihn unterbrechen oder umranken. Sie wissen den Humor des Lustspiels oft zu lautem Lachen zu steigern, ohne seine Zartheit zu verderben. Es ist etwas vom Geiste Arthur Rackhams mit modernen Ausdrucksmitteln wiedergegeben, wodurch das Buch zu einer der entzückendsten Shakespeare-Ausgaben wird.

B. Allgemeine Erläuterungsschriften zu Shakespeare.

Eine große Masse methodischer Einzelarbeit, verbunden mit scharfsinniger, oft kühner Kombination, bietet das imposante Buch von T. W. Baldwin von der Universität von Illinois über Organisation und Personal der Shakespeare-Truppe¹⁾. Der Verfasser geht von

¹⁾ Thomas Whitfield Baldwin: *The Organization and Personnel of the Shakespeare Company*. Princeton University Press. Princeton 1927, [London, Humphrey Milford]. 464 pp. (24 s. net.).

der Tatsache aus, daß die offiziellen Dokumente der Truppe stets dieselbe Zahl von Schauspielern nennen und erschließt daraus die feste Organisation dieser Truppe. Er untersucht die rechtliche Stellung der Schauspieler, die sich der mittelalterlichen Struktur der Zünfte genau anschoß mit ihrem System von Meistern und Lehrlingen, zu denen dann noch als Tagelöhner die «Hired Men» hinzukamen. Nach sieben Jahren wird der Lehrling freigesprochen und ist nun selbst Meister. Die Shakespearesche Truppe hatte nur neun ordentliche Mitglieder (Meister) unter Elisabeth; unter Jakob, 1603, wurde die Zahl auf zwölf erhöht und blieb so, mit einer unbedeutenden Ausnahme, auch unter Karl I. Neue Mitglieder wurden nur aufgenommen, wenn eine Stelle frei wurde; Phillips († 1605) wurde durch seinen Schwager Goffe ersetzt, Sly († 1608) und Fletcher († 1608) durch Ostler und Underwood. Als die neun ordentlichen Mitglieder der Truppe werden Kemp, Pope, Heming, Philipps, Bryan, Shakespeare, Burbage festgestellt, Sly und Condell mit großer Wahrscheinlichkeit erschlossen. 1603 sind Bryan, Kemp und Pope ausgeschieden, und dafür Cowley, Armin und Fletcher eingetreten. Von besonderem Interesse ist das Kapitel über die «Hired Men», weil es uns zum erstenmal Genaueres über den Souffleur der Truppe mitteilt. Am 21. 10. 1633 adressierte Sir. H. Herbert als Zensor ein Billet «to Knight, their Book-keeper». In der Restaurationszeit war John Downes mehr als 40 Jahre «Book-keeper and Prompter». Er hatte unter anderem auch die Rollen für die einzelnen Schauspieler auszu-schreiben und war offenbar verantwortlich für den Text des Regiebuchs, des Play-Book. Als solcher «Book-keeper or prompter» am Globustheater wird uns Thomas Vincent genannt. Wenn er, wie wahrscheinlich, schon 1592 Book-keeper bei der Truppe war, dann konnte Shakespeare, wie es die Tradition will, bei ihm als Gehilfe eingetreten sein. Der Dichter spielt auf dieses Amt an in Romeo 1, 4, 7

Nor no without-book prologue, faintly spoke
After the prompter, for our entrance.

Schlegel übersetzt das mit «hergeleierter Prolog», aber es ist wohl ein «eingeschobener Prolog» gemeint, der nicht im Manuskript steht. Der Book-keeper schreibt jedoch auch die Bühnenanweisungen auf den Rand seines Manuskripts, wie aus einer sehr amüsanten Bemerkung in «Summer's Last Will» hervorgeht. Er hatte auch das rechtzeitige Auftreten der Schauspieler zu kontrollieren, wie uns eine Stelle in dem anonymen Stück «Every Woman in her Humour» (4, 1) verrät, und endlich die Theatergarderobe zu verwalten. Einen solchen Book-keeper findet Baldwin in dem Schreiber C des Manuskripts von «Sir Thomas More». In einzelnen Fällen mag der Souffleur sogar als Regisseur funktioniert haben, wie es Peter Squenz im «Sommer-nachtstraum» tat. Zweifellos konnte die Hilfe in einem solchen Amt eine gute Schule für den jungen Shakespeare sein, wenn auch die eigentliche mimische Praxis dabei zu kurz kam.

Aus den fünf Personenlisten mit zugeteilten Spielern zu Stücken von Beaumont und Fletcher, ca. 1626—1632, werden nun die Rollen der Shakespeare-Truppe erschlossen. Es kommen acht Hauptrollen in einem Stück in Betracht, sechs Männer und zwei Frauen. Dabei spielt Taylor

die Heldenrollen, offenbar als Erbe von Burbage, Lowin die derben Freunde oder Schurken, Pollard die possenhaften Intriganten, Sharp die jugendlichen Helden, Swanston die Intriganten, Benfield die Väter. Ein Vergleich ergibt ihre wahrscheinlichen Rollen in anderen Dramen der Zeit und daraus dann manche Anspielung auf ihre Gestalt und Art. Es gilt nun, ihre Vorgänger und Lehrmeister in den Rollen zu erschließen. Da ergibt sich, daß Condell die ehrlichen alten Soldaten spielte, Burbage die Helden, Phillips die Väter, Pope die possenhaften Intriganten, Bryan die Könige und älteren Helden usw. Auch von Shakespeare selbst will ja die Tradition wissen, daß er Väterrollen spielte. Auf Grund solcher Beobachtungen werden nun die ursprünglichen Besetzungen der Shakespeareschen Stücke aufgestellt. Als Beispiele gebe ich die Listen für «As You Like It» und «Lear». In Klammer setze ich die Buchstaben nach Fr. Engelen.

As You Like It.

Duke	J. Heming (A)
Frederick	A. Phillips (B)
Jacques	T. Pope (B)
Oliver	H. Condell (D)
Orlando	R. Burbage (F)
Adam	W. Shakespeare (E)
Touchstone	R. Armin (G)
Silvius	W. Sly (H)
William	R. Cowley (H)
Rosalind ..	Ned [Shakespeare?] (b)
Celia	Sam. Gilburne (c)
Phebe	Jack Wilson (d)
Audrey	Sam. Crosse (e)

Lear.

King Lear	R. Burbage (A)
King of France ..	S. Gilburne? (H)
Cornwall	A. Cole (B)
Albany	R. Goffe (C)
Kent	J. Heming (D)
Gloucester	J. Lowin (E)
Edgar	H. Condell (I)
Edmund	W. Sly (F)
Fool	R. Armin (c)
Oswald	R. Cowley (G)
Gonerill	Jack Wilson (a)
Regan	J. Edmans (b)
Cordeha	James Sands (c)

Nach den sehr sorgfältigen Untersuchungen von Fr. Engelen über die Schauspieler-Ökonomie in Shakespeares Dramen in unserem Jahrbuch, Band 62 und 63, ist also in «As You Like It» die Rolle des Frederick und die des Jacques von demselben Schauspieler zu bewältigen — es kann demnach nicht Philipps den Frederick und Pope den Jacques spielen. Und dasselbe gilt im Lear, wie schon eine geistreiche Bemerkung Brandls festgestellt hat, von den Rollen des Narren und der Cordelia, die beide von demselben Jungen gespielt wurden. Auch hier findet sich das Richtige in den Listen bei Fr. Engelen. Es ist schade, daß Baldwin diese Arbeit nicht mehr benützt hat — wenigstens der erste Teil war ihm sicher schon zugänglich. Trotzdem dürfen wir uns freuen, daß das prächtige Buch dieses Kittredge-Schülers die Forschung um ein gutes Stück vorwärts gebracht hat.

Der britische Poeta laureatus Robert Bridges hat 1907 für die Stratford Edition von Shakespeares Werken einen Aufsatz beigezeichnet über den Einfluß des Zuschauers auf Shakespeares

Jahrbuch 64. 13

Dramen¹⁾, der jetzt in einem Neudruck vorliegt. Hauptsächlich interessiert dabei der Unterschied zwischen viktorianischer und elisabethanischer Auffassung von dramatischer Kunst und Schicklichkeit. Die literarhistorische Methode ist rein subjektiv und von etwas verbluffender Einfachheit. Um zu finden, was Shakespeare seinem Publikum zuliebe gegen sein künstlerisches Gewissen in sein Kunstwerk eingefügt hat, fragt sich der moderne Dichter nur, was ihn selbst abstoßen würde: schlechte Witze und Obszönitäten, Gefühlsroheiten, milde Behandlung der Unmoral und für unser Gefühl ungerechte Urteile — all diese Verfehlungen gegen die guten Sitten werden einfach auf das Konto der Zuschauer gesetzt. Die Möglichkeit, daß Shakespeare selbst auch so empfand wie seine Zeit, daß auch er selbst sich gelegentlich gegen die «good manners» im viktorianischen Sinne verging — ebenso wie, sagen wir, Königin Elisabeth als Exponent ihrer Kultur-epoche — diese Möglichkeit wird gar nicht erwogen. Um Shakespeares «good manners» zu retten, opfert man ruhig sein künstlerisches Gewissen. Ich meine, wir sollten darüber jetzt allmählich hinaus sein. Daneben begegnen in dem Aufsatz ein paar feine Bemerkungen wie die folgende: «Shakespeare aim'd at exciting his audience to the limit of their endurance in the Othello, as he terrifies in the Macbeth, harrows in the Lear, and mystifies in the Hamlet.» Das Zitat gibt nicht die eigentümliche Orthographie wieder, der wir den Neudruck verdanken. Der Poeta laureatus will die Lautwerte [i] und [ai] unterscheiden, indem er für den letzteren ein neues Zeichen erfindet, eine Art geschwanztes i. Warum er nicht zu dem viel einfacheren Mittel greift, wie im Holländischen y für den Diphthong und i für den kurzen Vokal zu gebrauchen, sieht man nicht ein. Er gebraucht ferner eine besondere Buchstabenform für das lange a von «father» gegenüber den übrigen Lautwerten des a und endlich zwei verschiedene Formen des g für [g] und [dʒ]. Es ist eine dilettantisch harmlose und herzlich unpraktische Orthographiereform: ein vortrefflicher Dichter kann doch ein recht schwacher Philologe sein.

Neun außergewöhnlich anregende Shakespeare-Vorträge²⁾ vereinigt der von der englischen «Shakespeare Association» für 1925/26 herausgegebene Band. Der erste Aufsatz von W. W. Greg über Edward Alleyn bietet mit gewohnter abschließender Gründlichkeit ein Bild des größten Schauspielers aus Shakespeares Umwelt, der 1626 mit 60 Jahren als reicher Grundbesitzer (und schließlich noch Schwiegersohn von John Donne, dem Dichter und Dekan von St. Pauli) gestorben ist und sein großes Vermögen dem von ihm gestifteten College zu Dulwich vermachte — ein leuchtendes Beispiel, wie weit es ein Schauspieler in Shakespeares Zeit bringen konnte. Von C. M. Haines bekommen wir einen

¹⁾ Robert Bridges: Collected Essays, Papers etc. I. The Influence of the Audience on Shakespeare's Drama. Oxford University Press, Humphrey Milford, London, 1927. 29 pp. (2 s. 6 d.).

²⁾ The Shakespeare Association. 1925—1926. A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre, together with Papers on Edward Alleyn and Early Records illustrating the Personal Life of Shakespeare, by Members of the Shakespeare Association. London, H. Milford Oxford University Press 1927. 239 pp. (16 s.).

Vortrag über Shakespeare als szenischen Künstler; G. B. Harrison behandelt die Frage, wie weit sich Shakespeare von den Persönlichkeiten seiner Schauspieler in seinen Dramen beeinflussen ließ. Burbage und Kemp sind in den Stücken deutlich zu erkennen, aber auch der Gegner seiner Truppe Alleyn, gegen dessen übertriebenes Pathos sich z. B. auch die Ermahnung an die Schauspieler im Hamlet richte; denn die Admiralstruppe habe Marlowes Stil gepflegt. — Shakespeare als Regisseur bildet das Thema für den sehr interessanten Vortrag von J. Isaacs: weil Shakespeare zugleich Dichter und Regisseur ist, raunt er durch seine Worte alle szenischen Schwierigkeiten hinweg. Deshalb ist kein anderer Dramatiker so erfolgreich im Rundfunk, wo alles nur durch das Wort ausgedrückt wird. Daß sich der Dichter eingehend mit der Regie seines Stückes beschäftigte, wissen wir vor allem aus der Vorrede des Johannes Rhenanus zu seiner Bearbeitung des englischen Dramas «Lingua» (1613), wo er rühmend hervorhebt, daß in England auch die hervorragendsten Schauspieler vom Dichter in allen Einzelheiten instruiert werden. — Richmond Noble betont die szenische Bedeutung von Shakespeares Liedern, während F. S. Boas die Stellung des Schauspiels im Schauspiel bei den elisabethanischen Dramatikern untersucht. — Ein vielbehandeltes Thema — der Einfluß der Bühne auf Shakespeares Schaffen — erfährt durch C. H. Cowling eine neue Beleuchtung, indes M. St. Clare Byrne uns auf den parallelen Einfluß von Shakespeares Publikum aufmerksam macht — im Gegensatz zum Dichter Robert Bridges (s. oben S. 193) ist hier Gelehrsamkeit mit wissenschaftlicher Methode verbunden. Eine Reihe von Notizen zu Shakespeares Biographie, die manches Mißverständnis aufklären, auch wenn sie nicht direkt neue Tatsachen beibringen, werden von der unermüdeten, trefflichen Durchforscherin aller Shakespeare-Urkunden, Frau Charlotte C. Stopes, beige-steuert. Alle Vorträge zeichnen sich durch leicht verständliche Form bei echter Wissenschaftlichkeit aus, und wir können der Shakespeare-Association zu dieser Veröffentlichung nur bestens gratulieren.

Nicht an ein gelehrtes, sondern an ein allgemein interessiertes Publikum wenden sich die Vorträge und Aufsätze, die Felix E. Schelling, der ausgezeichnete Kenner des elisabethanischen Dramas, unter dem etwas dunklen Titel des ersten Aufsatzes «Shakespeare und die Halbwissenschaft» veröffentlicht¹⁾. Dieser erste Aufsatz wendet sich mit gesunder Ablehnung gegen die philosophischen, psychologischen und psychoanalytischen Shakespeare-Erklärungen, die das Kunstwerk mit der lebendigen Substanz verwechseln. Der zweite, «Mythenschöpfung», weist die Phantasie von Abel Lefranc zurück, daß der Graf von Derby Shakespeares Dramen verfaßt habe. «Die Samenschothe der Shakespeare-Kritik» enthält einen sehr hübschen Vergleich von Bacon, Jonson und Shakespeare, sowie eine Darstellung des Verhältnisses der beiden letz-

¹⁾ Felix E. Schelling: Shakespeare and «Demi-Science». Papers on Elizabethan Topics. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, London, H. Milford, Oxford University Press, 1927. 221 pp. (10 s. 6 d.).

teren. «Der Shakespeare-Kanon» weist die «Enteignung» Shakespeares durch die jüngste Kritik von Robertson und Dover Wilson zurück. Auf Shakespeares sympathische Behandlung der kleinen Leute und die unsympathische der Masse macht ein weiterer Aufsatz aufmerksam. In Anlehnung an das Buch «Shakespeare's Law» des Bacon-glaubigen Sir George Greenwood (1920) verteidigt ein aus der juristischen Zeitschrift von Philadelphia abgedruckter Artikel den Dichter gegen den Vorwurf mangelhafter Rechtskenntnis, den ihm neuerdings Sidney Lee in seiner Shakespeare-Biographie, fußend auf dem unhistorisch eingestellten Buche eines Bostoner Juristen, gemacht hatte. Über andere Teile der Sammlung hat seinerzeit unsere Zeitschriftensschau berichtet. In allen Aufsätzen freuen wir uns an der gesunden, allen Schlagworten abgeneigten Kritik des Verfassers und an seinem erfrischenden Humor.

Den literarischen Ursprung von Shakespeares Narrenfiguren, die die Weisheit unter der Schellenkappe verkörpern, sucht eine durch Brandl angeregte Dissertation von Walter Gaedick aufzudecken¹⁾. Besonders deutlich wird neben der antiken und mittelalterlichen Tradition, in der die Gestalt Aesops die bedeutendste Rolle spielt, der Einfluß des «Lobs der Narrheit» von Erasmus, der die Narrenverspottung Sebastian Brants in geistreicher Paradoxie umkehrte. Aus Erasmus schöpften alle die klugen Menschen, die aus dem Narrenspiel einen Beruf machten, die Hofnarren vor allem, ihre Argumente zur Verteidigung ihres Narrentums, das ihnen weiteste Redefreiheit gestattete. Leider wissen wir noch zu wenig über die historischen Hofnarren — und werden gewiß über viele der originellsten und geistreichsten Berufsnarren nie etwas erfahren —, so daß wir dieser bei weitem wichtigsten Quelle nicht so wie es nötig wäre nachspüren können. Aber sicherlich haben die besten Komiker der elisabethanischen Theater gerade diese Gestalten zum Vorbild genommen — das wissen wir von dem Komiker in Shakespeares eigener Truppe, Robert Armin — und mit ihnen auch ihr größter Theaterdichter Shakespeare. Der Narr als Theaterfigur ist aber in Gaedicks sehr fleißiger und, trotz anderer guter Arbeiten über den Gegenstand — man vermißt O. M. Busby, *The Fool in Eliz. Drama*, 1923 — wertvoller Dissertation scharf und klar herausgehoben. Auffallend ist, wie wenig das Drama vor Shakespeare doch im Verhältnis zu Shakespeares eigenen Schöpfungen bietet und wie bald nach ihm diese höchste Blüte der komischen Muse verwelkt. Der Narr im Lear ist die letzte und reifste dieser philosophischen Narrenfiguren. Die ganze Blüte hat nur ein halbes Dutzend Jahre gedauert.

C. Erläuterungen zu einzelnen Werken Shakespeares.

Das unlösbare Hamlet-Problem wird in einer kleinen Broschüre von G. F. Bradby klarer und übersichtlicher dargestellt als in den meisten der weitausholenden Hamlet-Bücher²⁾. Auf 60 kleinen Oktavseiten

¹⁾ Walter Gaedick: *Der weise Narr in der englischen Literatur von Erasmus bis Shakespeare*. Dissertation, Berlin 1928, 54 pp.

²⁾ G. F. Bradby: *The Problems of Hamlet*. London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1928. 60 pp. (1 s. 6 d.).

ordnet der Verfasser die verschiedenen Widersprüche des Dramas unter zehn Kapiteln — Widersprüche in der Auffassung von Horatio, der Königin, Ophelia, dem Geiste, der Englandreise, der vorgetäuschten Tollheit, von Hamlets Charakter und dem Zögern des Rachers —, um schließlich als «eigentliches Problem» die Frage aufzustellen: Haben wir es überhaupt mit einem Stück aus einem Guß zu tun? Hat Shakespeare nicht in einem ersten Entwurf, der noch im wesentlichen Kyds Auffassung wiedergab, seine davon recht verschiedene reifere Konzeption nur unvollkommen eingearbeitet? Es steckt viel gesunder englischer Common-sense in dem unscheinbaren Heftchen, das allen, die sich um das Hamlet-Problem bemühen, warm empfohlen werden kann.

Das Buch von J. M. Robertson über Shakespeares Sonette¹⁾ ist wohl das bedeutsamste der allmählich schon ein ganzes Fach füllenden Shakespeare-Bücher dieses bekannten liberalen Politikers und «Disintegrators» von Shakespeares Werken. Auch diesmal werden große Teile ausgeschieden als Shakespeares nicht wert, als in der Phraseologie oder im Rhythmus an andere Dichter anklingend, oder als im Inhalt auf andere Dichter hinweisend. Zu leicht wird, wie uns scheint, aus derartigen Argumenten auf fremde Verfasserschaft geschlossen. Ist so die Einheit des Ursprungs negiert, so fällt natürlich auch die Einheit des Ziels, des Adressaten, auch für Sonett 1—126: neben Southampton tritt William Hervey, der 1597 der dritte Gemahl von Southamptons Mutter wurde. In ihm hatten Fleay und Charlotte C. Stopes den Mr. W. H. erkennen wollen, eine Hypothese, die nun von Robertson aufgenommen wird. Aber außer diesen beiden kommen auch andere, männliche und weibliche Adressaten in Betracht. So wird die Möglichkeit erwogen, daß das 51. Sonett, das man dem Horazischen «Exegi monumentum» gleichzusetzen pflegt, an Marlowe gerichtet sei — eine Ansicht, die allerdings verworfen wird zugunsten der Annahme, daß es ein Gedicht Marlowes beim Lesen des ersten Entwurfs von «Venus und Adonis» sei. Aber warum soll denn Shakespeare (oder der sonstige Verfasser) hier das Werk eines anderen meinen und nicht sein eigenes? Spricht doch sowohl Horaz wie seine zahlreichen Nachahmer nur vom eigenen Werk. Die Möglichkeit verschiedener Adressaten ist natürlich zuzugeben, sobald es uns nicht gelingt, die Sonette 19—126 mit den Prokreationssonetten in Einklang zu bringen. Ich selbst gehöre allerdings zu denen, die an die letztere Möglichkeit glauben: daß nämlich alle Sonette 1—126 an denselben jungen Mann gerichtet sind, ja ich glaube auch, daß sich die Reihenfolge der Thorpeschen Ausgabe zeitlich erklären läßt, obwohl ich mir auch sehr wohl denken konnte, daß Shakespeare, als er dem Grafen Southampton die ganze Sammlung überreichte, sie einer gewissen Redigierung auch nach dieser Richtung unterzogen hätte. Bei den geistreichen Angriffen Robertsons gegen diese Einheit wird man die Empfindung einer gewissen subjektiven Willkür nicht los. Außerordentlich anregend aber ist die kritische Übersicht über die bisherige

¹⁾ J. M. Robertson: *The Problems of the Shakespeare Sonnets*. London, G. Routledge and Sons, 1926, XII u. 291 pp. (15 s.).

Forschung, und wir wollen es dem ebenso scharfsinnigen wie temperamentvollen Verfasser nicht übelnehmen, daß dabei die deutsche Mitarbeit etwas zu kurz kommt. Wer an der stark subjektiven Kritik keinen Anstoß nimmt, findet hier die beste Übersicht, besonders auch der jüngsten Erscheinungen.

D. Shakespeares dramatische Zeitgenossen.

Über Edward de Vere, Graf Oxford, der an Elisabeths Hof den Typus des Cortegiano am reinsten repräsentierte, fehlte uns immer noch eine Monographie, die alle in neuerer Zeit ans Tageslicht gezogenen Daten vereinigte. Diese empfindliche Lücke wird durch das Buch von B. M. Ward ausgefüllt, dem wir schon mehrere interessante Vorarbeiten verdanken¹⁾ Es hebt besonders die literarische Bedeutung dieses Höflings hervor, der schon mit 21 Jahren ein Vorwort zu Barth. Clerkes lateinischer Übersetzung von Castigliones «Cortegiano» verfaßte, und wenn bei dieser Konstruktion einer literarischen Biographie manchmal etwas kühne Hypothesenbrücken gebaut werden, so braucht dies den Wert des Buches nicht zu beeinträchtigen. 1573 gehörte der Graf Oxford vermutlich zu den Beiträgern der unter Gascoignes Namen erschienenen Anthologie «A hundred sundrie flowers». In der Hauptsache sind dies wohl Arbeiten von Gascoigne selbst, aber einige Gedichte sind mit dem Motto «Meritum petere grave» signiert, und eines davon enthält, wie Ward entdeckt hat, den Namen des Grafen Oxford als Akrostichon. Die Novelle dieses Bandes, «Adventures of Master F. G.» soll sich nach der Randnote von Gabriel Harvey auf Christopher Hatton beziehen, und Gascoignes ausdrückliche Betonung, daß er selbst der Autor sei, soll nur eine listige Täuschung des Publikums bezwecken. (Vgl. die Einleitung zu Wards Ausgabe der «Hundred S. Flowers», 1926) Gewiß sucht Gascoigne zu verdunkeln, daß diesem ersten Liebesromane aus der modernen englischen Gesellschaft (vgl. meine Literatur der englischen Renaissance in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft) ein wirkliches Erlebnis aus London zugrunde liegt: er hat ihn in der ersten Auflage mit G. T. (George Turbeville) unterzeichnet und in der zweiten (1576) die englischen Namen italianisiert. Aber deshalb liegt kaum ein Grund vor, an seiner von ihm selbst behaupteten Autorschaft zu zweifeln. Die geistreiche Hypothese von Ward will Christopher Hatton als Autor und Held des Romans und Lord Oxfords Beteiligung deutlich erkennen. 1576 war dieser von einer großen Reise durch Holland, Deutschland, Italien und Frankreich zurückgekehrt, die viel besprochen wurde. An einer Stelle in Chapmans «Revenge of Bussy d'Ambois» erzählt der Held Clermont noch, daß er dem Grafen Oxford auf der Rückreise aus Italien in Deutschland begegnet sei. In Wirklichkeit freilich reiste Lord Oxford, der sich mit seiner Gattin und seinem Schwiegervater Lord Burghley entzweit hatte, direkt über Lyon-Paris nach London zurück. Um 1579 tritt er dann als Protektor von Lyly hervor. Munday und Greene widmen ihm Werke ihrer Muse, woraus Ward schließt, daß er der Führer der Euphuisten gewesen sei, dem sein

¹⁾ B. M. Ward: The Seventeenth Earl of Oxford (1550 bis 1604), from contemporary documents. London, John Murray [1928].

persönlicher Feind Sidney als Führer der Romantiker (Spenser, Dyer, Harvey) gegenüberstehe. 1580 treten die Schauspieler des Grafen Warwick in den Dienst von Lord Oxford, «and John Lyly,» so argumentiert Ward etwas kühn, «who was then his private secretary, was probably appointed manager of the company». Schon 1584, nach der Gründung der «Queen's Players», treten sie aber in den Schatten. Ward sucht nun zu erweisen, daß sie mit den Queen's Men kombiniert wurden, und daß Lyly gleichzeitig in Diensten des Grafen Oxford und der Königin die Aufführungen geleitet habe. Ich weiß nicht, ob wir so weit gehen dürfen: daß Lyly die «Children of the Earl of Oxford» dirigierte, läßt sich beweisen; daß er auch (von 1585 ab?) als Lehrer der «Paul's Boys», die seine Stücke aufführten, figurierte, ist sehr wahrscheinlich. Wir brauchen also nicht anzunehmen, er sei «Manager» der «Oxford Men» gewesen, um zu verstehen, daß er sich von 1585 an auch als Diener der Königin ansah. Eine weitere Hypothese von Ward will die Lieder in Lylys Komödien, die ja in den älteren Ausgaben fehlen, und erst in der Sammelausgabe von 1632 gedruckt wurden, Lord Oxford selbst zuschreiben. Ebenso aber soll von ihm auch die höfische Allegorie der Lyly'schen Lustspiele stammen, die ein simpler Dramatiker nie gewagt und nie durch die Sperre des Zensors hindurchgebracht hätte. So, meint Ward, würde sich auch die Anonymität der alten Quartausgaben erklären. Aber war solche Anonymität nicht auch sonst gebräuchlich? Noch weniger möchte ich unterschreiben, daß die Pension von 1000 Pfd. Sterl., die Lord Oxford von 1586 an von der Königin ausgesetzt wurde, als Entschädigung für seine Auslagen als Inhaber der Schauspieltruppe gemeint war. Man sieht, es ist ein sehr anregendes, wenn auch nicht abschließendes Buch.

Als J. L. Hotson seine interessante Entdeckung des Coroner-Protokolls von Marlowes Tod veröffentlichte (s. Jahrb. 62, 168), erhob Alois Brandl in seiner Rezension dieser Broschüre (Herrigs Archiv, Bd. 150) Zweifel an der Ehrbarkeit der Männer, mit denen Marlowe seinen letzten Lebenstag in dem Deptford'schen Wirtshaus der Elinour Bull zugebracht hatte, und stellte die Ansicht auf, daß Marlowe doch mit Vorbedacht in eine Falle gelockt und ermordet worden sei, und zwar von den Spähern der politischen Polizei Thomas Walsinghams, der er selbst einst angehört hatte. In derselben Richtung bewegen sich die Ausführungen einer Broschüre von Samuel A. Tannenbaum¹⁾, der schon in seinem Buche über das Drama Sir Thomas More (vgl. Jahrb. 63, 204) eine Linie von diesem Stück über Kyds Folterung zu Marlowes Ermordung zu ziehen versuchte. Als Kyd wegen der Hetze gegen die fremden Kaufleute in London am 12. Mai 1593 verhaftet wurde, muß er geglaubt haben, daß Marlowe, der ihm offenbar sehr wenig sympathisch war, ihn verraten habe. Aus Rache und um sich selbst reinzuwaschen, verdächtigte er Marlowe des Atheismus, mit dem Erfolg, daß sechs Tage später gegen diesen ein Haftbefehl erging (18. Mai 1593). Unter der

¹⁾ Samuel A. Tannenbaum: The Assassination of Christopher Marlowe (A New View). Privately Printed, The Tenny Press, New York [1928], 75 pp.

Folter machte Kyd weitere Angaben über Marlowe und dessen vornehme Beschützer, ohne sie zu nennen, aber so, daß die Untersuchungsrichter doch auf Raleigh schließen konnten. Tatsächlich wurde dieser, sein Bruder und einige seiner Freunde am 1. März 1594 einem Verhör über ihre Stellung zur Religion unterzogen. Inzwischen hatte am 29. Mai 1593 ein Spion der Geheimpolizei, Rich. Baines, neue schwere Anklagen gegen Marlowe an den Geheimen Rat geschickt, die zweifellos Marlowe der Folterbank und höchstwahrscheinlich dem Henker überliefert hätten, wenn er nicht am folgenden Tage, 30. Mai 1593, in jenem Wirtshausstreit in Deptford erstochen worden wäre. Wie kam Marlowe dazu, den ganzen Tag in einer solchen Kneipe zuzubringen in Gesellschaft von drei Männern, mit denen keinem er befreundet war? Warum lag er auf dem Bett, während die anderen am Tische saßen? Er soll durch eine zwei Zoll tiefe, einen Zoll breite Dolchwunde über dem Auge unmittelbar getötet worden sein. Aber eine solche Wunde führt nach dem Urteil der von Tannenbaum (er ist selbst Mediziner) herangezogenen Sachverständigen keineswegs zum sofortigen Tode. Warum hat der Coroner nicht die Wirtin vernommen, wie es seine Pflicht gewesen wäre, warum keinen der Gäste außer den drei dunklen Ehrenmännern, die Marlowes Gesellschaft bildeten? Beziehungen dieser zur politischen Polizei Walsinghams lassen sich beweisen. Sollte also nicht Marlowe aus dem Wege geräumt worden sein, weil man seine Aussagen vor Gericht fürchtete? Und wer von den Mächtigen im Lande mußte sie am meisten fürchten? Zweifellos Sir Walter Raleigh. Seine rücksichtslose Conquistadorennatur schreckte auch vor einem Mord keineswegs zurück. Tannenbaum schließt also, daß Marlowe ermordet wurde, und zwar wahrscheinlich auf Raleighs Betreiben, der seine Aussagen vor Gericht unterbinden wollte.

E. Shakespeares Nachleben.

Die Geschichte der Shakespeare-Aufführungen und Shakespeare-Bearbeitungen im Zeitalter Drydens ist direkt eine Geschichte des Restaurationstheaters, so wie man aus der Geschichte der deutschen Shakespeare-Aufführungen ohne weiteres eine Geschichte der deutschen Kulturtheater herauslesen kann. Das zeigt das schöne Buch eines jungen Harwarder Gelehrten, Hazelton Spencer, eines Schülers von Kittredge, über die Shakespeare-Bearbeitungen von 1660 bis 1710 unter dem ironischen und doch für die damalige Zeit ernst zu nehmenden Titel «Der verbesserte Shakespeare»¹⁾. Durch königliches Dekret war das Aufführungsrecht der Shakespeare-Dramen zwischen den beiden Truppen von Davenant und Killigrew aufgeteilt worden. Davenant, der sich als «Son of Shakespeare» viel stärker für den Schwan vom Avon einsetzte als sein Konkurrent, erhielt das alleinige Recht auf den «Sturm», «Maß für Maß», «Viel Lärm um Nichts», «Romeo und Julia», «Was Ihr wollt», «Heinrich VIII.», «Lear», «Macbeth» und vor allem den «Hamlet». In ihm glänzte der größte Schauspieler seiner Zeit, Betterton, 47 Jahre hin-

¹⁾ Hazelton Spencer: Shakespeare Improved. The Restoration Versions in Quarto and on the Stage. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1927, XII u. 406 pp. (23 s.).

durch in der Rolle des Dänenprinzen, die ihm Davenant selbst, auf der großen Tradition der Shakespeareschen Truppe fußend, in allen Einzelheiten einstudiert hatte. Dieser originale Hamlet war der ganzen Wesensart Bettertons nach der Hamlet Burbages, ein starker, heldenhafter Charakter, kein neurasthenischer Schwächling. Killigrew mit der königlichen Truppe der «Alten Schauspieler» ließ «Othello», «Heinrich IV» (erster Teil) und die «Lustigen Weiber», den «Sommernachtsraum», «Caesar» und die «Bezahlte Widerspenstige» aufführen. Das waren alles noch die im wesentlichen unveränderten Originale Shakespeares. Die erste freie Bearbeitung eines Shakespeare-Dramas war die breite Ausgestaltung der Dienerrolle in der «Widerspenstigen» durch Lacy unter dem Titel «Sauny the Scot». Dann aber setzt 1678 bis 1682 eine Geschmacksverirrung ein, die Shakespeare der Mode des Tages anzupassen sucht. Dryden bearbeitet «Antonius und Cleopatra» als «All for Love», Ravenscroft den «Titus Andronicus» (den er dabei zum erstenmal Shakespeare abspricht), Nahum Tate «Coriolan» unter dem Titel «The Ingratitude of a Commonwealth» und «Richard II.» D'Urfey endlich den «Cymbelin» als «The Injured Princess». Bis zu Bettertons Tode, 1710, wird die Theatergeschichte verfolgt. Dabei werden höchst beachtenswerte Hinweise auf das Elisabethanische Theater herausgestellt, die sich bei den Dramatikern und Kritikern der Restauration finden. Gar manche Einrichtung der Shakespeare-Bühne erfährt durch den da betonten Unterschied zwischen Einst und Jetzt eine interessante Beleuchtung. Es folgt dann eine eingehende kritische Analyse der gedruckten Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Dramen vor 1700 in anonymen Ausgaben sowie von Davenant, Dryden, Tate, Lacy, Shadwell, Ravenscroft, Otway, Crowne und D'Urfey, und darauf der im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erschienenen. Fast alle Einzeldrucke von Shakespeare-Stücken zwischen 1660 und 1709 bieten Texte solcher Bühnenbearbeitungen, die hier zum erstenmal literarhistorisch untersucht werden. Eine gründliche Bibliographie bildet den Abschluß des durch Fleiß und Scharfsinn imponierenden Buches.

Eine Fortsetzung zu diesem Buch über Shakespeare in der Restaurationszeit bilden die drei ausgezeichneten Vorlesungen, die Professor D. Nichol Smith in einem kleinen Bändchen der Öffentlichkeit übergibt: «Shakespeare in the Eighteenth Century»¹⁾. Freilich ist die Form eine ganz andere: hier handelt es sich nicht um vollständige Materialsammlung, sondern hier wird der große Stoff von einem Meister in knappster Fassung geboten und auf seine bedeutendsten und interessantesten Beispiele beschränkt. Die drei Kapitel behandeln Shakespeare auf dem Theater, in der Hand der Herausgeber und in der Kritik. Eine Fülle von neuen Anregungen und Beobachtungen in klarem klassischem Stil machen die Lektüre für jeden Shakespeare-Freund zu einem hohen Genuß. Wir hören, daß Shakespeares Dramen im 18. Jahrhundert in England viel

¹⁾ David Nichol Smith: Shakespeare in the Eighteenth Century. Oxford, at the Clarendon Press, 1928, 90 pp. (5 s.).

mehr gespielt wurden als im 19., so daß jedes der führenden Londoner Theater in Drury Lane und Lincoln's Inn Fields oder Covent Garden mehrere Stücke jährlich aufführte. Im Jahr der «Bettler-Oper» (1728) konnte der Londoner Theaterbesucher zehn Stücke Shakespeares sehen: Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, beide Teile von Heinrich IV., die Lustigen Weiber, Richard III., Heinrich VIII. und Caesar; außerdem um dieselbe Zeit ungefähr noch Maß für Maß, Timon von Athen und den Sturm. Und im Jahr von Goldsmiths «She Stoops to Conquer» (1773) sogar noch mehr: Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, Romeo und Julia, Richard III., Heinrich V., Heinrich VIII., Caesar, den Kaufmann von Venedig, Wie es euch gefällt, Viel Lärm um nichts, Was ihr wollt, den Sturm und Cymbelin. Jeder große Schauspieler von Betterton bis Garrick und von Garrick bis Kean hat seinen Namen als Träger Shakespearescher Rollen gemacht. Wie falsch ist die Vorstellung, daß das 18. Jahrhundert Shakespeare auf der Bühne vernachlässigt habe! Von den Shakespeare-Herausgebern erhält Pope eine besonders markante Charakteristik: Sein Ziel ist, das zu tun, was Shakespeare unterlassen hatte, die Dramen für den Druck fertigzustellen. Popes philologisch geschulter Gegner Theobald hat seinen Text durchaus auf Pope aufgebaut. Die Ausgabe seines Bewunderers Warburton nahm dagegen wieder Theobald als Basis. Erst Johnson kollationiert ernsthaft die alten Ausgaben. Er führt auch die Quellenstudien, die mit Gerard Langbaine 1691 begonnen hatten, weiter. Alle die Probleme der modernen Shakespeare-Forschung hat das 18. Jahrhundert auch schon gekannt, es hat sie nur nicht methodisch verfolgt. Tyrwhitt, der Chaucer- und Spenser-Forscher, schlug schon vor, die Orthographie der Folio beizubehalten; Theobald war der erste, der die Buchstabenform der elisabethanischen Schrift (freilich falsch) zu Rate zog; ja George Chalmers hat 1797 schon die Interpunktion der Folio historisch zu erklären gesucht. In der Kritik gilt Johnsons klassische Einleitung mit Recht als die Höchstleistung. Nichol Smith weist aber darauf hin, daß Johnson vielfach nur den Ideen anderer Kritiker die bleibende Form gegeben hat. Etwas zu kurz scheint mir Malone in diesen Vorlesungen zu kommen, aber er bildet eben schon den Übergang zum 19. Jahrhundert, und außerdem wäre es unbillig, auf dem engen Raum noch mehr zu verlangen.

Zeitschriftenschau.

Von

Bernhard Beckmann.

I. Das Drama vor Shakespeare.

Secunda Pastorum.

Frances A. Foster weist das kühne Unternehmen O Cargills [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 810] zurück, Gilbert Pilkington als den Verfasser der «*Secunda Pastorum*» zu erweisen [Publ. Mod. Lang. Assoc. 43 (1928); S. 124]. Cargill gibt a. a. O. einen Vergleich zwischen dem komisch-satirischen Gedicht «*Tournament of Tottenham*» und dem Towneley-Stück. Beide weisen Ähnlichkeiten auf in Geist und Form (besonders die neunzeilige Bobwheelstrophe), und so schließt er auf denselben Verfasser. Eine Cambridger Sammelhandschrift bringt nun einen Text des «*Tournament*» und auch der Nördlichen Passion, und am Ende der letzteren jenen Namen G. P. Ohne näheren Beweis schließt Cargill weiter, daß dieser G. P. der Verfasser des «*Tournament*», der nördlichen Passion und auch der «*Secunda Pastorum*» sei.

Foster dagegen weist einmal darauf hin, daß jener am Schluß erwähnte Name ebensowohl auf den Schreiber weisen kann, und außerdem deswegen schon keine beweisende Kraft besitzt, weil er in acht besseren Handschriften der Nördlichen Passion fehlt. Vor allem aber ist es chronologisch unmöglich, den Verfasser des Hirtenspieles mit dem der nördlichen Passion gleichzusetzen. Sprachliche Eigenheiten (Reim, Synkope usw.) verweisen das Hirtenspiel in die erste Dekade des 15. Jahrhunderts, die nördliche Passion aber gehört in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts. Ähnlichkeiten zwischen dem *Tournament* und dem Hirtenspiel lassen sich gewiß nicht leugnen, obschon auch hier Cargill übersieht, daß es nicht an einschneidenden Unterschieden fehlt.

Die Towneley-Handschrift.

Louis Wann gibt [Publ. Mod. Lang. Assoc. 43 (1928); S. 137] eine genaue Beschreibung und Geschichte der Handschrift, die bekanntlich 1922 von Henry E. Huntington für seine Bibliothek in San Marino, Californien, erworben wurde. Zwei Faksimiles (fol. 73b und 90a) sind beigelegt. Anschließend wirft Wann noch einmal die alten Probleme auf nach der Anzahl der Schreiber, Zeit der Niederschrift, Zweck der Handschrift, Spuren ihres Gebrauches, Namen der wechselnden Besitzer und Frage der ursprünglichen Heimat.

York-Zyklus.

P. E. Dustoor bringt [*Anglia* 52 (1928); S. 26] textkritische Bemerkungen zu den alttestamentlichen Spielen des York-Zyklus in Fortsetzung seiner Arbeit in der *Mod. Lang. Review* [21 (1926); S. 427].

Verwandtschaft der York- und Towneley-Spiele.

Marie O. Lyle wies in ihrer Untersuchung «*The Original Identity of the York and Towneley Cycles*» 1919 auf eine Reihe von Unterschieden hin zwischen der Beschreibung Burtons 1415 und dem uns erhaltenen Text der York-Spiele. Da diese Abweichungen in solchen Stücken begegnen, die Entlehnung aus dem mittellenglischen Evangelium des Nikodemus zeigen, nahm sie an, daß diese Spiele einer Überarbeitung nach 1415 in Anlehnung an jenes Evangelium unterzogen wurden. Nach Eleanor Grace Clark [*Publ. Mod. Lang. Assoc.* 43 (1928); S. 153] war aber schon in der Form, in der Burton die Spiele sah, Stoff aus dem Evangelium des Nikodemus enthalten. Aus chronologischen Gründen läßt sich die Theorie, daß sechs Stücke, darunter die Harrowing of Hell, Reste des gemeinsamen Urzyklus sind, nicht halten. Die Harrowing of Hell muß wegen der Benutzung des Nikodemus-Evangeliums in der Handschrift Harley 4196 nach 1400 überarbeitet sein, während Lyle 1390 als Jahr ansetzt, wo die Trennung in verschiedene Zyklen erfolgte.

Die Chester-Spiele

Margaret Dancy Fort wendet sich [*Publ. Mod. Lang. Assoc.* 41 (1926); S. 832] gegen Alfred Hohlfeld, der aus metrischen Gründen im Brome-Stück die Vorlage für das Chester-Spiel von Abraham und Isaak sah [*Mod. Lang. Notes* 5 (1890); S. 222]. Carrie A. Harper war von der Betrachtung der dramatischen Technik aus zu der entgegengesetzten Annahme gekommen, der sich Frl. Fort aus metrischen Gründen anschließt.

Ernst und Komik in den Moralitäten.

Für den Grad, wieweit Reim, Rhythmus und Strophenform dazu dienten, Ernst und Komik in den Moralitäten zu unterscheiden, bringt E. Eckhardt [*Englische Studien* 62 (1927); S. 152] eine Übersicht. Zur Bezeichnung komischer Stellen dienen ungewöhnliche Reime, besonders der «Spaltreim» (Hoops), Wechsel der Hebungszeit, Kurzzeilen mit Reimhäufung, Knittelverse und Prosa. Für ernste Teile benutzte man die Chaucer-Strophe und die achtzeilige Strophe. Daneben gibt es viele neutrale Formen.

Nicholas Grimald.

Nicholas Grimald benutzte bei seinem «*Christus Redivivus*» das Hegge-Auferstehungsspiel. Vielleicht könnte er durch Miles Blomefield mit dem Manuskript des «*Ludus Coventriae*», das von Bury St. Edmunds stammte, bekannt geworden sein. [*George O. Taylor, Publ. Mod. Lang. Assoc.* 41 (1926); S. 840].

Udall.

A. R. Moon versucht [*Library* 4. Reihe, Bd. 7 (1927); S. 184] eine Beziehung zwischen dem «*Thersites*» — verfaßt Mitte Okto-

ber 1537 — und Udalls R. R. D. herzustellen. 1542 erschien die erste Ausgabe von Udalls Übersetzung des 3. und 4. Buches der «Apophtegmata» des Erasmus. Der Zeit nach muß das Schauspiel dieser Übersetzung nahegestanden haben. Nun fügt Udall seiner Übersetzung Anmerkungen in Reimpaaren zu, auffallend ist die besonders lange Einfügung an der Stelle, wo von Thersites die Rede ist. Das gleiche Thema und sprachliche Anklänge legen Udalls Autorschaft nahe.

Die Datierung des R. R. D. ist erneut gründlich in Angriff genommen von Prof. T. W. Baldwin in Verbindung mit M. Ch. Linticum, von der wir demnächst eine Arbeit «Costume in English Drama 1533—1633» zu erwarten haben [Phil. Quart. 6 (1927); S. 379]. Das bisher sicher festgestellte Datum ist der Brief aus dem R. R. D. in Thomas Wilsons «Arte of Logique», der auf die Zeit vor Januar 1554 weist. Baldwin fügt als neues Kriterium eine Anspielung in dem gegenreformatorischen Traktat «A Pore Help» hinzu, wo der Refrain aus R. R. D. I, 3 begegnet (Lied zwischen Tibet, Annot und Margerie). Unwahrscheinlich ist Hazlitts Vermutung, daß der Gesang das Ältere sei. Jener Traktat läßt sich für die Zeit Mai—Dezember 1554 festlegen. R. R. D. war dann also 1553—1554 allgemein bekannt. Auf jene Zeit deutet auch die Erwähnung der Mode, «Cassocks» und «Farthingales» [oder «ferdegews», wie es R. R. D. II, 3, 43 heißt] zu tragen. Die erhaltene Form des R. R. D. stammt aus dem Jahre 1553 und ist wohl für die Weihnachtszeit des Jahres geschrieben. «Gammer Gurton's Needle» wurde dann vor diese Form des R. R. D. fallen. Damit würde auch die Entwicklungslinie des Dramas der Tudor-Zeit geradewegs aufwärts führen.

George Gascoigne.

In der «Masque for the Viscount Mountacute» läßt Gascoigne einen erdichteten Verwandten des Grafen von der Belagerung von Famagusta, das 1571 in die Hände der Türken gefallen war, erzählen. Benutzt hat er den Bericht des Venezianers Nestore Martinengo, der 1572 erschien und im selben Jahre ins Englische übersetzt wurde. Enge Parallelstellen bringt R. R. Cawley [Mod. Lang. Notes. 43 (1928); S. 296].

Lyly.

Die Frage nach der Echtheit der Lieder in Lylys Dramen greift John R. Moore erneut auf [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 623]. Im Gegensatz zu Prof. W. J. Lawrence hält er die Lieder nicht für Lylys eigenes Werk. Der Gesang «What bird so sings» ist im Drama «The Sun's Darling» von Dekker und Ford so fest in die Handlung verwoben, daß er dem Werk jener beiden Dichter ursprünglich angehört haben muß. In Campaspe erscheint er aber erst in der 5. Ausgabe von 1632 und steht nur lose mit der Handlung in Verbindung. Die übrigen Gesänge in Blounts Druck sind zudem nicht so eng mit den Stücken verbunden, daß sie wie ursprüngliche Gesänge wirken. Es wäre auch unverständlich, warum mehrere Lieder, die der Dialog fordert, fehlen und wiederholt andere falsch in die Handlung eingefügt sind. Originalmanuskripte lagen der Ausgabe der

«*Five Court Comedies*» von 1632 sicherlich nicht zugrunde. Vers und Stil verweisen die Lieder eher in das 17. Jahrhundert als in Lyllys Zeit.

Kyd.

T. W. Baldwin, der [Mod. Lang. Notes. 40 (1925); S. 343] die Chronologie der Werke Kyds untersuchte, bringt eine neue kurze Notiz [Phil. Quart. 6 (1927); S. 311]. Dekker in «*A Knigths Conjuring*» 1607 nennt V 74–77 zwei Gruppen von Dramatikern, in der ersten Watson, Kyd, Atchlow und «molded out of there pennes» Bentley, in der zweiten Marlowe, Greene, Peele und Nash. Da Bentley 1585 starb, muß Kyd vor dieser Zeit hervorgetreten sein wegen der Worte Dekkers «molded out of . . .». Die Einordnung Marlowes in die zweite Gruppe weist auf Kyd als seinen Vorläufer.

Marlowe.

Leslie Spence wendet sich [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 604] gegen die Auffassung, daß der Charakter Tamburlaines Marlowes eigene Persönlichkeit wiedergebe. Die wesentlichen Züge des Gewaltherrschers waren bei Mexia und Perondinus vorgebildet. Dramatische Erfordernisse zwangen zur Fortlassung oder Zufügung anderer Elemente.

Den Einfluß von Hero und Leander auf frühe mythologische Dichtungen verfolgt Douglas Bush; gerade auf diesem Werk beruhte neben dem «*Passionate Shepherd*» Marlowes Ansehen bei seinen Zeitgenossen [Mod. Lang. Notes 42 (1927); S. 211].

Greene.

Greene benutzte neben dem Volksbuch «*The Famous Historie of Frier Bacon*» auch Bales «*Illustrium maioris Britanniae scriptorum summarium*» 1548 und Holnshed. Nur bei Bale erscheint Bacon in Verbindung mit Brasenose [Percy Z. Round, Mod. Lang. Rev. 21 (1926); S. 19]. (Aber Greene als Oxforder M. A. wußte das auch ohne Bale. W. K.)

II. Shakespeares Dramen.

Die Komödie der Irrungen.

Die Geschichte des Textes verfolgt Allison Gaw in einer ausgezeichneten Arbeit zurück bis in die ersten Vorstufen [Publ. Mod. Lang. 41 (1926); S. 620]. Die erste Fassung in Tetrameter-Reimpaaren datiert er um 1577 und setzt sie gleich mit der «*Historie of Errors*», die 1577 vor der Königin in Hampton Court aufgeführt wurde. Er findet dann noch einen zweiten Bearbeiter B vor Shakespeare, den er mit Kyd gleichsetzt. Dieser schrieb im Gegensatz zu A in Blankversen. Auffallend ist, daß er den Stoff zwischen I, 1 und Akt V nicht anrührte. Dieser Bearbeiter B umrahmte das Ganze mit Erlebnissen des Vaters und der Entdeckung der Mutter. Shakespeares Anteil an der «Komödie der Irrungen» wäre dann nur recht klein. Die Durchsicht für die Pembroke-Truppe erfolgte wahrscheinlich zwischen Januar und Dezember 1592. Sie steht den «Beiden Edel-leuten» sehr nahe und ist von «Verlorener Liebesmüh» zu trennen. Im

Gegensatz zu Dover Wilson glaubt Gaw nicht, daß der Text der Folio aus einzelnen Rollen zusammengestellt wurde.

Kaufmann von Venedig.

Eine bibliographische Untersuchung des Quartdruckes, der aus der Werkstatt von Heyes hervorging, bietet B. A. P. van Dam [Neophilologus 13 (1927); S. 33]. In übersichtlicher Darstellung bringt er die Besonderheiten des Textes und führt sie getrennt auf den Drucker, den Zensor und die Schauspieler zurück. Er schließt, daß auch dieser Text von Shakespeares Autogramm gedruckt ist, das gekürzt, interpoliert und von einem erfahrenen Schauspieler ein wenig geändert war. Scharf wendet sich van Dam gegen die Argumente für die Herstellung des Quartotextes durch Vereinigung einzelner Rollenmanuskripte.

Richard II.

Evelyn M. Albright widerlegt die Einwände, die man gegen die Annahme erhoben hat, daß Shakespeares Richard II. beim Essex-Aufstand aufgeführt wurde, und zeigt, wie das Drama für den besonderen Zweck durchaus geeignet war. Man erinnerte sich im Volke in jenen Jahren auch sonst bei den Verhältnissen unter Elisabeth an die gleiche Lage unter Richard II. Manches deutet darauf hin, daß Sh. selbst bei der Niederschrift an die Zustände seiner eigenen Zeit dachte. In dem Prozeß ist auch Hayward, der Verfasser von «The Life and Raigne of King Henrie the Fourth» 1599, vor Gericht gezogen worden. Dieses Buch hat Sh. gekannt und benutzt, wenn es auch erst später im Druck erschien [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 686].

Heinrich IV.

In einem Aufsatz der Studies in Philology [24 (1927); S. 223] versucht Robert A. Law den einheitlichen Aufbau von Heinrich IV. darzulegen. Das gelingt nur dadurch, daß er beide Teile durch einen scharfen Schnitt trennt und für jeden Teil einzeln die Geschlossenheit zu erweisen sucht. Der erste Teil hat den Kampf zwischen Prinz Heinrich und Heiðsporn zum Gegenstand und beruht, so vermutet Law, auf einem Mißverstehen von Holinsheds Ausdruck. Shakespeare übersetzte die Stelle «The other on his part . . . fought valiantly . . . and slue the lord Persie, called sir Henrie Hotspurre» singularisch «der andere erschlug . . .» statt pluralisch. Der zweite Teil war ursprünglich nicht geplant und vielleicht entstand er nur auf den Wunsch hin, von Falstaff mehr zu hören. Im Mittelpunkt steht diese komische Gestalt. Das erhellt schon daraus, daß keine der führenden Personen in so vielen Auftritten erscheint wie er. Der Aufbau ähnelt dem einer Moralität, in der Falstaff und der Chief Justice um die Seele des zukünftigen Königs streiten, der eine dem Vice, der andere der Virtue entsprechend.

Heinrich V.

Hardin Craig greift die Frage nach dem Verhältnis der Quarto von 1600 und der Folio von 1623 erneut auf [Phil. Quar-

terly 6 (1927); S. 225]. Nach ihm ist die Folio eine Überarbeitung der Quarto-Fassung, nicht die Quarto eine Verkürzung des Folio-Textes. Als Beweis dienen ihm die Erweiterungen gewisser Motive in der Folio und solche Stellen, die in der Quarto Prosa sind, in der Folio aber als Blankverse erscheinen. Es ist unwahrscheinlich, daß bei einer Verkürzung diese Stellen in Versen erscheinen sollten. Die Annahme von Dover Wilson, daß der Text entweder auf Diebstahl eines Schauspielers oder verbotenes Stenogramm zurückzuführen sei, ist irrig.

Richard III.

Eine verwickelte Frage ist die Textgeschichte dieses Dramas, die in dem Verhältnis der ersten Quarto zur Folio-Ausgabe gipfelt. Robert W. Babcock untersucht [Studies in Philology 24 (1927); S. 243] das Problem aufs neue. Seine Untersuchungen geben nur einen Ausschnitt, da sie sich nur auf I, 4; IV, 2 und IV, 4 gründen. Er glaubt sicher zu sein in der Annahme, daß die Folio den besseren Text darstelle und daß der Spieler von Richard III. derjenige gewesen sei, dem der Drucker die Vorlage verdankte. Das würde zu Pollards Auffassung von den guten und schlechten Quartos nicht passen.

Die Zähmung der Widerspenstigen.

W. Vollhardt bietet in der Anglia [Beiblatt Bd. 38 (1927); S. 214] eine italienische Version von 1620, in der ebenso der Kampf gegen die widerspenstige Gattin geführt und zu erfolgreichem Ende gebracht wird. Jedoch ähnelt diese Vorlage dem Drama nur in seinem Hauptzuge. Im übrigen geht sie eigene Wege.

E. P. Kuhl hatte [Publ. Mod. Lang. Assoc. 40 (1925); S. 551] Shakespeares alleinige Verfasserschaft dieses Dramas ausführlich nachgewiesen. Die trotzdem bestehenden Unregelmäßigkeiten führt Florence H. Ashton [Phil. Quart 6 (1927); S. 151] auf eine spätere Umarbeitung zurück, die den Zweck hatte, die Handlung vielgestaltiger zu machen, besser zu motivieren und zu charakterisieren.

Hamlet.

Kemp Malone bringt eine Übersicht über alle bisherigen Erklärungen des Namens (Detter, Andrews, Stokes, Jiriczek). Wie wir wissen, ist der Name aus dem Nordischen ins Keltische gewandert und wieder ins Nordische zurückgekehrt. Die Entwicklung wäre also $x > \text{Amlaidhe} > \text{Amloë}$. Die unbekannte nordische Vorstufe erklärt Malone wie früher aus Anle óðe, letzteres ein Adjektiv in der Bedeutung «wild», «wütend». Daraus wurde irisches Am(h)lödhe $>$ Amhlaidhe. Bei der Rückentlehnung von Amhlödhe zu altnord. Amlóte hätte ir. mh skand. v (f), nicht m, ergeben sollen; denn mh war ein Spirant. Malone erklärt den Übergang zu altnord. m durch den Einfluß des folgenden l und verweist auf altnord. samna neben safna (sammeln) und dän. samle als Parallele. [Das dürfte nicht ganz stimmen, da bei dem dänischen Verb die Entlehnung aus dem Deutschen nahe liegt. Außerdem scheint mir die Schwierigkeit bei der ältesten irischen Form ja gar nicht zu bestehen: warum

soll der Name nicht schon vor dem irischen Übergang von *m* zu *mh* ins Skandinavische zurückgekommen sein? W. K.] Auch das mitttelenglische Scheltwort *amlage*, *amlanghe* aus den „Wars of Alexander“ erklärt Malone aus ir. *Amlaidhe*, wobei *dh* regelrecht zu spirantischem *j* wurde, das man in Nordengland durch den mehr velaren Spiranten ersetzt [Rev. Engl. Stud. 3 (1927); S. 257].

Schon 1915 wies H. D. Gray darauf hin, daß der Marcellus-Schauspieler, der auch die Rolle des Lucianus gab, dem Buchdrucker den Text für die Szenen, in denen er auftrat, lieferte. In den übrigen, die zum Teil nicht-Shakespearesche Verse enthalten, sieht er jetzt die Arbeit eines regelrechten Theaterdichters, der das Stück für eine Schauspieltour in die Provinz bearbeitete. Die «Voltemar-Theorie» von Dover Wilson halt er für nicht ausreichend. Auffallend ist schon, daß dann der eigene Name und auch der seines Mitschauspielers als Cornelia falsch wiedergegeben wäre. Technisch wäre es zudem unmöglich, daß Voltemar auch den Marcellus spielte (Ende der Szene I). Die Parallelen, die man für eine Autorschaft Kyds anführte, reichen nicht aus. Metrische und sprachliche Gründe sprechen dagegen [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 721]. Eine interessante Gegenüberstellung von Hamlet-Stellen mit Timothy Brights «Treatise of melancholie» zeigt, daß wahrscheinlich Shakespeare jene gelehrte Untersuchung kannte [Mary J. O'Sullivan in Publ. Mod. Lang. Ass. 41 (1926); S. 667].

Antonius und Cleopatra.

E. E. Stoll weist [Mod. Lang. Review 23 (1928); S. 145] darauf hin, daß die Gestalt der Cleopatra durchaus einheitliche Grundzüge zeigt und nicht, wie Schücking annimmt, anfänglich eine hysterische Dirne und dann eine Liebende von hoher feiner Art ist. Ihre Eifersucht, ihr Stolz, ihre Intrige, ihr immerwährender Sinn für Humor und ihre geistige Beweglichkeit sind überall zu verfolgen. Er warnt vor dem Irrtum, elisabethanische Dramen mit denselben Augen zu betrachten wie die Ibsens. Shakespeare interessiert die Handlung, nicht die Darlegung eines feinen seelischen Organismus. Die Handlung steht voran, sie ergibt den Charakter, nicht der Charakter die Handlung.

Sturm.

In mühevoller Arbeit hat Robert R. Cawley die Beziehungen zwischen dem Drama und den Berichten der gleichzeitigen Seefahrer untersucht. Besonders nahe liegen Entlehnungen aus William Stracheys «True Reportory of the Wracke, and Redemption of Sir Thomas Gates Knight» 1625. Von den zahllosen Parallelstellen haben jedoch nur wenige Wert. [Publ. Mod. Lang. Ass. 41 (1926); S. 688.]

Zur Quellenkunde bringt W. Vollhardt [Anglia Beibl. 37 (1926); S. 337] weitere Beiträge. Es soll der Handlung ein historischer Kern zugrundeliegen, nämlich die Flucht des jüngeren Alfonso von Arragon mit seinem Sohn Fernando nach Sizilien vor Heinrich III. von Frankreich. Alfonso führte in seinem Gefolge auch einen Feldherrn Prospero mit. Im übrigen weist Vollhardt nach, wie viele von den Ele-

menten im Sturm (Caliban, Zauberinsel, Spaßmacher usw.) in der italienischen Schäferdichtung und Stegreifkomodie begegnen.

Texterklärung.

Gentlemen III 2, 77 u. o. lies statt such suth = sooth [Kellner, Engl. Studien 62 (1927); S. 186].

Merchant I 1, 27 statt «And see my wealthy Andrew docks in sand» lies «And see my wealthy antre (= aunte = adventure) wracks». — III 5, 82 statt «And if on earth he doe not meane it, it in reason . . .» lies «he doe not mend, it is in reason» [van Dam, Neophilol. 13 (1927); S. 33].

Merchant III 2, 63 laßt Portia während Bassanios Wahl singen «Tell me where is Fancy bred», der Ausklang der beiden getrennt gesungenen Strophen klang in led (= lead) zusammen, um Bassanio einen Wink zu geben [Austin K. Gray Mod. Lang. Notes 42 (1927); S. 458].

Merchant II 9, 48 lies waste statt chaff [Kellner a. a. O.].

Twelfth Night III 4 trägt Malvolio kreuzweis gebundene, gelbe Kniegürtel, das Abzeichen eines Freiers [M. Ch. Linthicum. Mod. Phil. 25 (1927); S. 87].

Hamlet V 2, 298 «He is fat» = «schweißig» war von M. P. Tilley gesichert. E. v. Schaubert bringt einen Überblick über die bisherigen Übersetzungsversuche und einen weiteren Beleg für die Bedeutung «schweißig» [Anglia 52 (1928); S. 93].

Hamlet III 1, 85 für cast = «Bewurf» in pale cast of thought bringt Kellner a. a. O. S. 178 Belegstellen.

Cymbeline III 4, 52 statt «who smothers her with painting» lies «whose mother was her painting» [dagegen H. Underwood Notes and Queries 152 (1927); S. 104]. — III 4, 135 lies «With that harsh, base, ignoble, simple nothing» wegen 1 Heinrich VI.; III, 1, 178. — III 4, 150 statt «Pretty» lies «perthy». — V 1, 20 lies statt «Mistris: Peace» mit Staunton «Mistress-piece». — V 5, 262 statt «rocke» lies «docke», ein Fachausdruck bei Ringkämpfen [H. Cunningham, Notes and Queries 152 (1927); S. 43].

Cymbeline IV 2, 207 statt «ooze» lies «roze» (Kompaß) [Kellner a. a. O.].

Tempest I 1, 68 Ling, heath. broom, furze (mit Hanmer). — I 2, 53 Tis twelve yere etc. — II 2, 176 Young sea-mells statt scamels (mit Variorum 1821). — II 1, 150 of riches, poverty. — II 1, 152 ergänze nach vineyard orchard [H. Cunningham Notes and Queries 152 (1927); S. 184].

Tempest I 2, 104 statt «executing th'outward face of royalty» lies «And acting th'outward state of royalty». — I 4, 439 statt «some» lies «sort» (Kellner a. a. O. S. 179 und 183).

III. Aus Shakespeares Leben.

Leslie Hotson sind bei Forschungen im Record Office Akten aus den Jahren 1588/89 und 1592 über einen Prozeß zwischen dem Vater Shakespeares und einem gewissen William Burbage

um Vermietung eines Hauses in Stratford in die Hände gefallen. Shakespeares Vater weigerte sich, die Miete und außerdem 7 Pfd. Sterl. zurückzugeben; zum zweiten Male verlor er den Prozeß und hatte dem Kläger eine Entschädigungssumme zu zahlen, 1592 war das Urteil noch nicht ausgeführt und diesmal verordnete das Gericht Exekution gegen John Shakespeare [Times Lit. Supplement 29. Dez. 1926].

Die Prüfung des Shakespeareschen Testamentes erfolgte durch den Prerogative Court in Canterbury, nicht durch den Bischof in Worcester. Das deutet sicher darauf hin, daß Sh. auch in London Besitz hatte. Der Anerkennung ging eine Bestandaufnahme voraus, die bei Sh. wegen seines umfangreichen Besitzes lange Zeit kostete. Sie konnte erst am 8. Juni überreicht werden

IV. Allgemeines zu Shakespeares Werken.

Akt- und Szeneneinteilung.

Dover Wilson antwortet in der Rev. Engl. Stud. [3 (1927); S. 385] auf Sir Mark Hunters Auffassung über die Akt- und Szeneneinteilung bei Shakespeare. Der unbestimmten Angabe Hunters, daß er unter 200 Stücken 70% mit Akteinteilung gefunden habe, stellt Wilson eine genaue Berechnung gegenüber. Von 36 Stücken der Malonesammlung sind nur 9 regelmäßig in Akte eingeteilt, 4 enthalten ungenaue Einteilung und 23 haben nicht eine Spur davon. Wilson weist dann auf den grundlegenden Unterschied hin zwischen der akademischen Tradition und der der Volksbühne. Auf ihn läßt die Drucklegung von Marstons «Malcontent» mit Sicherheit schließen. Im Jahre 1604 erschienen zwei Ausgaben, die eine, wie sie die Knaben im Blackfriars-Theater spielten, die andere erweitert für Shakespeares Truppe. In der Einleitung der letzteren heißt es, daß die Erweiterung geschehen sei, um das Stück zu verlängern und die Zeit auszufüllen, wo bei den Knaben Musik gegeben wurde, eine Sitte, die man im Globustheater nicht kannte. Später, als die königliche Truppe das Blackfriars-Theater bezog, schloß sie sich der dortigen Tradition an und von jetzt ab zeigen die Spiele der Truppe Musikeinlagen und damit Akteinteilung. Darum sind die Quartausgaben ohne Akteinteilung, während die Folio und die späte Quarto von Othello 1622 Einteilung aufweisen. Die Erwähnung des Wortes «act» bei Shakespeare, die Hunter für seine Theorie ausbeutet, ist wertlos, da «act» sowohl Szene wie Episode bedeuten kann.

Eine wertvolle Ergänzung zu dem Aufsatz von Wilson gibt dann Greg in derselben Zeitschrift [4 (1928); S. 152]. Er bietet eine genaue Übersicht über alle Dramen, die in dem Zeitraum von 1591 bis 1610 erschienen, in chronologischer Anordnung, und mit Unterscheidung der Stücke, die akademischen Ursprunges sind, oder die auf öffentlichen und Privatbühnen oder von Knabentruppen gegeben wurden. Das Ergebnis ist entgegengesetzt dem von Hunter: die von Erwachsenentruppen auf öffentlichen Bühnen gegebenen Dramen haben nur zu einem Fünftel Akteinteilung.

Das bacchische Element bei Shakespeare.

Emile Legouis bringt in der *Revue Anglo-Américaine* [4 (1926); S. 97] seinen Vortrag in der Britischen Akademie zum Abdruck¹⁾. Eine allgemeine Einleitung über das bacchische Element in der Literatur der Renaissance geht voraus, und Legouis zeigt dann, wie sich die Darstellung von Trinkszenen und Trinkern bei Shakespeare periodenweise ändert, anfänglich eine humorvolle Darstellung (Falstaff, Toby Belch), dann die ablehnende Stellung durch Hervorhebung der furchtbaren Folgen (Cassio, Macbeth usw.) und schließlich die ruhigere Auffassung in den Werken des Alters.

Shakespeare und das religiöse Drama.

Katherine H. Gatch bringt eine zusammenhängende Übersicht über die offenen und versteckten Anspielungen, die auf stehende Figuren in den Mirakelspielen und Moralitäten gehen [*Phil. Quart.* 7 (1928); S. 27].

Die Familie bei Shakespeare.

Wichtige Aufschlüsse über die Darstellung der Familie bei Shakespeare und seine Abhängigkeit von Sitte und Brauch seiner Zeit gibt L. L. Schücking [*Engl. Stud.* 62 (1927); S. 187], um gleichzeitig gegen E. E. Stoll den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zu betonen. «Die Welt, die die Kunst aufbaut, ähnelt irgendwie der Welt der Wirklichkeit, für die sie bestimmt ist.» In der Familie steht die Tochter im Verhältnis strenger Abhängigkeit vom Vater und hat sich seinen Wünschen bei der Heirat zu fügen. Kindesrechte kannte die elisabethanische Zeit hier kaum, wie die übrige Literatur zeigt. Der Sohn als der Erbträger und Fortsetzer der Familientradition hat demgegenüber eine freiere und selbständigere Stellung. Die Mutter kommt als Persönlichkeit in dieser Zeit noch nicht in Betracht. Wohl kennt Shakespeare das tief menschliche Gefühl, das Mutter und Kind verbindet. Auch die Frau als Gattin tritt zurück. Einen besonders engen Familienzusammenhang betrachtet Shakespeare mit spöttischer Kühle. Er scheint nur eine Lebensform bürgerlicher Schichten gewesen zu sein. Heywood bedeutet also, ethisch betrachtet, einen Fortschritt in der Auffassung von der Ehe. Hausliche Szenen, Familienatmosphäre kennt Shakespeare nicht. Typisch für die Zeit ist die besondere Stellung der Großeltern im Hause. Sie beruht auf den frühen Heiraten, die in damaliger Zeit nicht ungewöhnlich waren. Auf persönliche Erfahrung in der Familie darf man bei Shakespeare aus seinen Dramen nicht schließen. Das Schwergewicht seines Lebens lag nicht in der Familie.

Zu ähnlich nüchternen Resultaten kommt Alois Brandl in einer Betrachtung über Shakespeares Heirat [*Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung* vom 22. Januar 1928]. Nach den Begriffen einer kleinen Landstadt war Shakespeares Ehe durchaus glücklich; denn er ver-

¹⁾ Auch als No. XIII der *Annual Shakespeare Lectures* der *British Academy* erschienen bei Humphrey Milford (Oxford University Press), London 1926 (15).

langte von der Gattin ein Vermögen und eine Arbeitskraft, wodurch dem Vaterhause geholfen wurde. Er legte seinen Verdienst in Stratford in Haus- und Landbesitz an, wo ihn die Gattin fleißig verwaltete. Einen Roman suchte er ebensowenig in der Ehe wie der tüchtige Ackerbürger von heute.

V. Zeitgenossen und Nachfolger Shakespeares.

Ben Jonson.

Die Chronologie seiner Werke fördert ein Aufsatz von W. W. Greg [Library 4. Reihe, Bd. 6 (1926); S. 340]. Jonson wechselte die Datierung, indem er einmal das Jahr vom 1. Januar an rechnete und von 1620 an die andere Datierung (vom 24. März an) benutzte. Hält man an dieser Annahme fest, so gibt es davor nur zwei Ausnahmen und danach eine. In der Ausgabe seiner Werke nach seinem Tode kehrte der Herausgeber zu der alten und gebräuchlicheren Datierung zurück.

Beaumont und Fletcher.

Die Abfassungszeit oder Durchsicht von «The Noble Gentleman» setzt Baldwin Maxwell Ende 1621 oder Anfang 1622 [Mod. Lang. Notes 43 (1928); S. 22]. Auf jene Zeit weist die Antwort Clerimonts in I, 1

«Sir I had rather send her to Virginia

To help to propagate the English Nation.»

Sie bezieht sich auf die Pläne der Virginia-Gesellschaft, regelrecht Frauen in die Kolonien zu entsenden. Der Plan tauchte zuerst im November 1619 auf und wurde zwei Jahre später ausgeführt. Urkunden illustrieren den Aufsatz.

Die Abhängigkeit der «Faithful Shepherdess» Fletchers von italienischen Vorbildern ist stärker, als man bisher angenommen hat. Sie zeigt sich in der Charakterdarstellung, in der Ähnlichkeit des Aufbaus und der Entlehnung von Motiven. Besondere Beziehungen bestehen zu Hieronimo Bisaccionis «I Falsi Pastori». Fletcher muß es gekannt haben [V. M. Jeffrey in Mod. Lang. Review 21 (1926); S. 147].

Webster und Rowley.

Nach H. D. Gray [Mod. Lang. Review 22 (1927); S. 389] ist an «A Cure For A Cuckold» auch Heywood beteiligt und zwar an den Szenen I, 1 und 2; III, 3b und V, 1a. Gegen Webster als Autor dieser Szenen spricht Vers und Sprache. Vielleicht war Webster nur Überarbeiter, während das eigentliche Stück von Rowley und Heywood geschrieben wurde. Rowley verfaßte den zweiten Akt und die Schlussszene des Dramas.

Nach demselben Forscher [Studies in Philology 24 (1927); S. 275] ist Rupert Brookes Ansicht irrig, daß Heywood das Drama *Appius and Virginia* geschrieben habe, ebenso die von H. D. Sykes, daß es das Werk Websters sei. Wahrscheinlich wurde es von beiden 1603—1604 geschrieben und später durch einen Nachahmer Shakespeares, wie man aus dem

Anschluß an Coriolan sehen kann, überarbeitet. Von Webster stammt I, 1; III, 3; IV, 1 und die Durchsicht von II, 3. Heywood schrieb I, 3; II, 1 und 3; III, 1 und 4; IV, 2 und V, 3.

Marston.

Robert E. Brettle gibt [Library 4 Reihe, Bd 8 (1927); S. 336] bibliographische Beobachtungen zu den Quartos und den frühesten Sammelausgaben Marstons und [Mod. Lang. Review 22 (1927); S. 7 und Mod. Lang. Notes 22 (1927); S. 317 und Rev. Eng. Studies 3 (1927), S. 398] einige biographische Ergänzungen. Die Angabe Marstons im Gesuch um Zulassung zum B. A. spricht von 11 Trimestern. Die Angabe ist falsch, oder Marston wurde im dritten Term immatrikuliert. 1609 ist er in Oxford Mitglied von St. Mary Hall, jedoch nur für kurze Zeit. In einem späteren Gesuche um die Benutzung der Bodleiana spricht er davon, daß er nach der Erwerbung des B. A. sich noch drei Jahre der Philosophie gewidmet habe. Die Wahrheit dieser Angabe läßt sich nicht feststellen. Möglich ist, daß M. nicht in Coventry, sondern in Wardington, Oxfordshire, geboren wurde.

Thomas Randolph.

Cyrus L. Day sieht in Randolph den ursprünglichen Autor von «Hey For Honesty», zuerst 1651 gedruckt. Eine spätere Hand überarbeitet dann das Drama. [Publ. Mod Lang, Assoc. 41 (1926); S. 325].

Dekker.

Charles Sisson stellt aus Urkunden im Public Record Office die Vorgeschichte, den Inhalt und die Folgen der Aufführung von Dekkers verlorenem Drama «Keep The Widow Waking» wieder her [Library, 4. Reihe, Bd 8 (1927); S. 39 u. 233]. Gegenstand des Dramas ist ein Ereignis aus London. Anne Elsdon, eine Witwe von 62 Jahren, war nach mehrtägigem Zechgelage von dem jungen Tobias Audley geheiratet, um ihren Besitz betrogen und erst hernach von ihrem Schwiegersohn befreit worden. Gegen die dramatische Behandlung dieser Stadtneugierkeit, mit der der Mord des Nathaniel Tindall an seiner Mutter verbunden wurde, und die Aufführung auf der Bühne legte der Schwiegersohn Beschwerde ein. Aus den Prozeßakten geht hervor, daß Dekker den ersten Akt und einen Teil der letzten Szenen des 5. Aktes verfaßte. Neben ihm arbeiteten Rowley, Webster und Ford. Eine Ballade, die als Werbung für die Aufführung auf den Straßen gesungen wurde und den Inhalt wiedergibt, ist ebenfalls in den Akten erhalten. Die Truppe, die das Stück zuerst aufführte, läßt sich nicht bestimmen, da auch unbekannte Truppen im «Red Bull» ihre Aufführung gaben.

Henry Porter.

Rosetta E. Shear unterzieht sich der Aufgabe, diesen Dramatiker, von dem nur «The Two Angrie Women of Abingdon» erhalten ist, zu identifizieren. Sie setzt ihn gleich mit einem Henry

Porter, der im Brasenose College immatrikuliert war. Er war Londoner und Sohn eines vornehmen Mannes. Er verließ Oxford ohne Grad, ging nach London zurück und verband sich 1596—1600 mit der Henslowe-Gesellschaft, starb aber dann in dürftigen Verhältnissen. [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 641]. Kritische Bemerkungen und Ergänzungen bringt E. H. C. Oliphant [ebd. 43 (1928); S. 572]. Aus einer Anspielung in einem Traktat möchte er das erhaltene Drama Porters schon für 1589 als bekannt erweisen.

Chettle.

Das anonyme «The Trial of Chivalry» schreibt Fred L. Jones Chettle zu. Fleay hatte schon in ihm den Autor vermutet. Die Parallelen sprachlicher und sachlicher Art sind so zahlreich und zum Teil so eigenartig, daß sie nicht Zufall sein können. Die Mehrzahl ist freilich aus Dramen entnommen, in denen sich Chettles Anteil von dem seiner Mitarbeiter kaum sondern läßt. [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 304].

Heywood.

Nur aus dem Freundschaftskult der Renaissance heraus verstehen wir den Schluß der «Two Gentlemen» mit seiner für uns peinlichen Unwahrscheinlichkeit. Ein spätes Aufleben dieses Freundschaftskults sieht Louis B. Wright in Heywoods A Women K. W. K., The English Traveller, The Fair Maid of the West, F. Maid of the Exchange und besonders in Challenge for Beauty [Mod. Lang. Notes 42 (1927); S. 510].

Mit den literarischen Zielen, die Heywood in seinen nichtdramatischen Werken verfolgt, beschäftigt sich derselbe Autor in Mod. Lang. Notes [43 (1928); S. 287]. Patriotische Belehrung und Vermittlung historischer Kenntnisse in knapper Form, Klarheit und Einfachheit der Sprache gibt Heywood selbst als Zweck seiner historischen und biographischen Werke an.

Massinger.

W. W. Greg gibt [Library, 4. Reihe, 5. Bd. (1925); S. 59] in übersichtlicher Anordnung 300 Textbesserungen von Massingers Hand aus einer Sammelausgabe seiner Werke, die für einen Liebhaber aus acht Quartdrucken um 1632 zusammengestellt war. Zwei Faksimiles und eine systematische Übersicht über die Verbesserungen ergänzen den Aufsatz.

S. A. Tannenbaum bringt [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 777] Berichtungen zu Symons Ausgabe von Massingers «Believe as you List».

Tomkis' «Lingua».

Die Vorlage ist nach M. P. Tilley der 9., 11. und 12. Gesang des zweiten Buches der Faerie Queene [Mod. Lang. Notes 42 (1927); S. 150]. Weniger abhängig ist er von Du Bartas' «La Sepmaine» (ebd. S. 293).

Day.

S. R. Golding verbreitet sich über alle Fragen, die mit Days «Parlament der Bienen» zusammenhängen. Das Drama ist erhalten in einer Quarto von 1641 und einem handschriftlichen Texte aus gleicher Zeit. Irrtümlich scheint die Angabe einer Quarto von 1607. Nach den Beziehungen zu anderen Werken Days und der Widmung in der handschriftlichen Überlieferung ist das Drama um 1633—1634 abgefaßt. Golding gibt dann eine ausführliche Übersicht über die Quellen. Große Teile der Quarto-Fassung sind aus den beiden Dramen «The Noble Soldier» und «The Wonder of a Kingdom» entnommen. In diesen übernommenen Stücken wird deutlich die Kunst Dekkers sichtbar [Review Engl. Stud. 3 (1927); S. 280].

Abraham Cowley als Dramatiker.

Cowley, vornehmlich bekannt als metaphysischer Dichter, ist auch Autor oder doch Teilautor von fünf Dramen. Arthur H. Nethercot gibt in Rev. Engl. Stud. [4 (1928); S. 1] eine eingehende Untersuchung über Abfassungszeit, literarische Abhängigkeit, Quellen, Bühnengeschichte und Bewertung im literarischen Urteil für die einzelnen Stücke.

VI. Buchdrucker und Kopist.

Die verwickelte Textgeschichte der «Spanish Tragedy» untersucht W. W. Greg [Library, 4. Reihe, Bd. 6 (1926); S. 47]. Im Frühjahr 1592 druckte Abel Jeffes einen verderbten Text, vielleicht aus dunkler Quelle. Er ließ den Druck nicht in das Register eintragen. Während seines Aufenthaltes im Gefängnisse in den folgenden Monaten erfuhr er von dem Plane Whites, eine eigene Ausgabe drucken zu lassen. Sie erschien auch, trotzdem Jeffes mittlerweile (6. Oktober 1592) das Buch hatte eintragen lassen. Die Ausgabe von White (im Britischen Museum) stellt einen weit besseren Text dar als die nicht erhaltene Ausgabe von Jeffes vom Jahre 1592, auf die das Titelblatt des Druckes von 1594 Bezug nimmt. Zwischen beiden Buchdruckern kam es dann zu einem Vertrag und Jeffes druckte 1594 eine neue Ausgabe nach der guten Vorlage, die White besaß (nur in Göttingen). Greg verfolgt dann auch noch die Geschichte der Drucke nach 1599, die deswegen so eigenartig ist, weil sich die Eigentumsrechte nach dem Verzichtes Whites 1600 nicht mehr feststellen lassen.

In derselben Zeitschrift gibt Greg [Bd. 6, 4. Reihe (1926); S. 148] eine lehrreiche Untersuchung über Theaterschreiber, Theatermanuskripte und Liebhaberabschriften. Obschon Henslowe von der Existenz eines solchen Schreibers nichts weiß, müssen wir ihn voraussetzen. Bewiesen wird diese Annahme durch zwei Handschriften; nämlich Massingers «Believe as you List» und Beaumont und Fletchers «Honest Man's Fortune». In beiden wird die Hand ein und desselben Schreibers sichtbar. Von ihm stammt auch die Handschrift von Beaumont und Fletchers «Bonduca» im Britischen Museum, und diese enthält nun die wichtige Bemerkung, daß der Hersteller der Abschrift, die von einem

Privatmann bestellt war, das echte Theatermanuskript nicht mehr vorfand. Er stellte darum «from the foule papers of the Authours» den Text neu zusammen und ergänzte ihn im 5. Akt aus dem Gedächtnisse durch Inhaltsangabe einzelner Szenen. Offenbar steht hinter allen drei Manuskripten der «Playhouse Scriveners».

Auf diesen Artikel von Greg baut F. P. Wilson [Library, 4. Reihe, Bd 7 (1927); S. 295] weiter. Er identifiziert den Schreiber von Sir John van Olden Barnevelt (Ms. Add. 18 653), The Witch (Ms. Malone 12), Demetrius and Euanthe (im Besitz von Lord Harlech) und zwei Manuskripten von Middletons «A Game at Chess» mit Ralph Crane. Eine eingehende Beschreibung der Handschriften jener Dramen, eine Untersuchung der Bühnengeschichte, der Drucklegung und der Textgeschichte und interessante Belege für das Verhältnis von Originalmanuskript, Abschrift und Druck sind hinzugefügt. Auch Cranes Abschriften von sechs nichtdramatischen Werken werden beschrieben.

Das Buchhändler-Register.

In Arbers Ausgabe der Urkunden des Court of the Stationers Company fehlen jene vom Jahre 1576 bis 1654/55. Die Erlaubnis zum Abdruck ist erst neuerdings erteilt worden und W. W. Greg, der zukünftige Herausgeber, gibt [Library, Reihe 4, Bd. 8 (1928), S. 395] einen Überblick über den Inhalt des ersten Bandes, der die Entscheidungen vom Juli 1576 bis Oktober 1602 enthält. Dieser gibt wertvolle Aufschlüsse über die Wahl der Mitglieder, Strafgesetze, Lehrlingswesen, Angestellte, Besoldung, Streitfälle unter Mitgliedern, Gewährung von Liebeswerken, Stiftungen, Umfang von Auflagen, Preisfestsetzungen, Verkehr mit der Behörde, Privilegienfragen usw.

A. W. Pollard veröffentlicht in derselben Zeitschrift [Bd. 6 (1926); S. 348] eine Übersicht über die Anzahl und den Inhalt der Dokumente, die sich überhaupt in den Händen der Stationers Company befinden.

VII. Schauspieler und Bühne.

Einen wertvollen Beitrag zur Theatergeschichte liefert Emma M. Denkinge [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 91]. Die Verfasserin hat die Register der Londoner Pfarre St. Botolph Aldgate nach Mitgliedern der Schauspielertruppen, die in diesem Stadtteile besonders zahlreich ansässig waren, untersucht. Zwischen 1592 und 1622 finden sich Eintragungen von Hochzeiten, Taufen, Begräbnissen zu den Schauspielern Robert Armin, William Augustine, Thomas Blackwood, Michael Bowyer, Richard Darbie, Richard Darloe, Thomas Goodale, John Jones, Robert Lee, William Pavy, William Penne, Augustine Phillips, John Read, John Townsend, William Wood, Richard Wood, sowie Anthony Munday.

Nathan und Nathaniel Field.

W. W. Greg berichtigt den Irrtum, daß schon die Folio von 1679 von Beaumont und Fletcher die Verwechselung der beiden Brüder aufweise. Wenn in dieser Ausgabe im letzten Teile Nathan

als Nathaniel erscheint, so liegt das daran, daß beide Teile einen verschiedenen Setzer hatten, wie typographische Besonderheiten beweisen. Der zweite Setzer sah in Nathan eine Verkürzung für Nathaniel [Rev. Engl. Stud. 3 (1927); S. 337]

Robert Armin.

Austin K. Gray erzählt in seiner lebendigen Art mit glücklicher Wahrung des Gleichgewichtes zwischen anregender Vermutung und Festhalten sicherer Ergebnisse die Lebensgeschicke dieses Schauspielers und Schriftstellers, und beschäftigt sich auch mit der weiteren Frage der Beziehung zwischen den komischen Rollen und ihrer Wiedergabe durch bestimmte Schauspieler [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 673]. Der Aufsatz baut auf der oben erwähnten Arbeit von Emma Denkinger auf.

Bühne und Publikum.

Die Mittel, die das Elisabethanische Theater anwandte, um das Publikum ins Theater zu ziehen, erörtert Louis B. Wright. Uns mutet die Einfügung von nicht zugehörigen Szenen fremdartig an; das Theaterpublikum Londons aber verlangte nach Abwechslung, und darum sah sich der Dramatiker und der Schauspieler genötigt, fremdartige Elemente einzufügen oder übermäßig zu betonen, weit mehr noch, als es die erhaltenen Texte ahnen lassen. Louis B. Wright gibt einen Überblick über das Vorkommen von Clownszenen [Anglia 52 (1928); S. 51], von Tieren auf der Bühne [Publ. Mod. Lang. Assoc. 42 (1927); S. 656], von Zweikämpfen [Mod. Lang. Rev. 22 (1927); S. 265], von Gaukelstücken [Mod. Phil. 24 (1927); S. 269], von Seeszenen [Anglia 51 (1927); S. 104]; von Liedern [Studies in Philology 24 (1927), S. 261].

VIII. Die nicht-dramatische Literatur zu Shakespeares Zeit.

Spenser.

Evelyn M. Albright versucht [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 497] den Nachweis, daß Teile des 4. und 5. Buches der Feenkönigin Spensers schon vor 1594 bekannt waren, da sie Motive für zwei kleine Maskenspiele abgaben, die «Masque of Amity» und die «Masque of Proteus». Beide wurden im Winter 1594/95 in Gray's Inn und am Hofe aufgeführt. Das Maskenspiel von Proteus war in der Hauptsache von Francis Davison geschrieben. In ihm wird die Feenkönigin nicht nur als Quelle anerkannt, sondern auch das bevorstehende Erscheinen des zweiten Teiles angekündigt. Das zweite Maskenspiel könnte das Thema der hingebenden Freundschaft aus Buch 4 der Feenkönigin (Gesang 10, Strophe 26—27) entnommen haben. Die Familien der Davison und Spenser standen in näherer Beziehung und vermutlich verdankt Spenser auch für seine sonstigen Werke Davison Material.

Der gelehrte Burton stützt sich in seiner «Anatomy of Melancholy» auch auf das psychologische und ethische Wissen seiner Zeit und, obwohl sein Werk geraume Zeit nach der Feenkönigin erschien, finden sich

zahlreiche Beziehungen zwischen beiden Werken. Spenser und Burton zehrten eben von gemeinsamem Gedankengute, das zu einem guten Teil auf Plato und Aristoteles zurückgeht [Merrit Y Hughes in Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 545].

Eine vollständige Zusammenstellung aller Bibelzitate in Spensers gesamten Werken gibt Grace W. Landrum [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 517]. Spenser scheint besonders mit der großen Bibel Cranmers (1539) bekannt gewesen zu sein. Er war Calvinist, ohne darum auch gleich Puritaner zu sein. Diese Bezeichnung wäre zu unbestimmt, besser rechnet man ihn zu einer Gruppe gemäßigter Reformer, die sich von allem Radikalismus freihielt. Darum darf man auch nach Landrum nicht von einem späteren Abfall Spensers sprechen.

Emma F. Pope verfolgt die Theorie über Sprache und Sprachentwicklung von der Antike her über Italien und Frankreich nach England. Die Renaissance hatte als Ziel die Schöpfung eines vornehmen, ausdrucksvollen Mediums für den nationalen Gedanken, wie Rom nach griechischem Muster ein solches geschaffen hatte. Spensers Sprache ist von der Renaissance-Theorie und der ganzen vorausgehenden Tradition aus zu betrachten. Von ihr nimmt er seine Grundsätze: Wiederherstellung alter Wörter, Übernahme dialektischer Formen, Schöpfung neuer Wörter. Spenser schuf als Künstler ein Ausdrucksmittel, das den nationalen Charakter wahrte und seinem Lande und seinem Werke entsprach [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 575].

Drayton.

I. Gourvitch untersucht [Rev. Engl. Stud. 4 (1928); S. 69] die Quellen für Draytons *Polyolbion*. Für das Lob auf die Taten der britischen Fürsten in Gesang 9 benutzte er Llwyds «The Historie of Cambria», die später durch David Powel verbessert und vermehrt wurde. G. stellt die Stellen aus dem *Polyolbion* des 9. Gesanges mit den entsprechenden Stellen aus Llwyd-Powel zusammen.

Young.

Über das Leben und die Person des Übersetzers der *Diana* und *Fiametta* erhalten wir neue Aufschlüsse durch T. P. Harrison [Mod. Lang. Rev. 21 (1926); S. 129]. Er ist der älteste Sohn Gregory Youngs, wurde getauft am 24. August 1516. Der Vater war Mitglied der Gewürzkrämerzunft und stammte aus Bedale in Yorkshire. Gregory war der Bruder des Rekosanten Dr. John Y., der unter Maria Master of the Pembroke Hall war und lange Jahre wegen seines Bekenntnisses gefangen gehalten wurde. Der Neffe Bartholomew, ebenfalls ein eifriger Katholik, weilte im Auftrage des Onkels 1580 in Spanien, vielleicht zu politischen Zwecken. Später ist er Mitglied des Inner Temple. 1610 begegnet sein Name zuletzt in einem Verkaufskontrakt. Sein Todesjahr ist unbekannt.

IX. Das Restaurationsdrama.

Hazelton Spencer gibt [Publ. Mod. Lang. Assoc. 41 (1926); S. 727] eine genaue Bibliographie aller Bearbeitungen von

Dramen Shakespeares während der Restauration. Er fügt eine Übersicht über die bisherigen Bibliographien bei und rechtfertigt in kurzer Abhandlung das Fortlassen von einigen Bearbeitungen, die gewöhnlich angeführt werden.

W. S. Clark betont [Rev. Engl. Stud. 4 (1928); S. 49] aufs nachdrücklichste den Zusammenhang des Restaurationsdramas mit der Calprenède-Scudéry-Literatur im Gegensatz zu J. W. Tupper, F. E. Schelling u. a., die darin eine Fortentwicklung des frühen Stuart-Dramas sehen. Die Einführung des Reimpaars durch Roger Boyle erfolgte in Anlehnung an die Franzosen und die maßlose Sprache, die nicht von vornherein ein Charakteristikum des neuen Dramas ist, geht auf französische heroische Epen zurück. Der neu eindringenden Mode der französischen Romane konnte sich kein Dramatiker entziehen. Historische Themen, Namen und Typen seiner Charaktere, Elemente und Motive der Handlung fand er dort in Fülle. Die Ähnlichkeiten mit den Beaumont- und Fletcher-Dramen rühren daher, daß letzten Endes sie mit dem heroisch-galanten Roman dieselbe Wurzel haben, nämlich spanische Vorlagen (vgl. Montemayors «Diana» und «Philaster»).

Theaterschau.

Berlin: Shakespeare als Bewegungsspiel.

Die Jugendaufführung des «Sturms» in Berlin.

Kürzlich ging durch Berliner Tageszeitungen eine zum Nachdenken reizende Betrachtung über «den Rundfunk und das realistische Drama». Ersichtlich hat das herkömmliche Theater, die «Guckkastenbühne», fühlbare Grenzen, und es ist wohl denkbar, daß das Radio durch die «akustisch-illusionistische Wiedergabe eines Werkes» die mitschaffende Phantasie des Publikums reiner und ergreifender mit sich fortreißen kann. Man darf sich nicht darüber tauschen, daß das Theater in seiner heutigen Gestalt vielfach «die seelische Brücke zwischen Bühne und Zuschauerraum» eingebußt zu haben scheint. Bisweilen läßt sich sogar die Beobachtung machen, daß man einen der Jugendbewegung besonders tief verfangenen jungen Menschen mit einem Theaterbillettt formlich jagen kann. Gewiß soll damit dem Theater sein unvergängliches Verdienst um die Belebung Shakespearescher Gestalten nicht verkümmert werden. Es sind unvergeßliche Eindrücke, eine unermeßliche Bereicherung auch unserer inneren Anschauung der Dichtungen, die wir der Gestaltungskraft genialer Schauspieler oder etwa Reinhardtscher Inszenierungskunst verdanken. Es gibt aber eben auch noch andere Wege, Shakespeare für die Gegenwart lebendig zu machen. So mögen auch neuerliche Versuche, den Dichter und sein Werk mitten in die heutige Jugendbewegung hineinzustellen, ernstlicher Beachtung wert sein.

Ich selbst stehe, um von vornherein jeglicher Mißdeutung vorzubeugen, der Jugendbewegung fern. So war es mehr ein Zufall und reines Shakespeare-Interesse, was mich in die beiden im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin von Martin Luserke veranstalteten «Sturm»-Aufführungen am 16./17. Januar 1928 führte. Was ich dort erlebte, schien mir in hohem Grade die Gewähr einer fruchtbaren Entwicklung in sich zu tragen, fruchtbar für die Jugendbewegung, die damit eine ganz ungeahnte geistige Bereicherung und Vertiefung gewinnt, fruchtbar aber auch für Shakespeare, dem solchergestalt in ganz anderem Maße als bisher die Herzen der Jugend erobert werden können.

«Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele» (Stuttgart-Hailbronn 1921, Walter Seifert Verlag) und «Jugend- und Laienbühne» (Bremen 1927, Angelsachsen-Verlag) sind die beiden Bücher, in denen Luserke seine Gedanken niedergelegt hat. Versuchen wir es, mit möglichster Kürze das Wesentliche zusammenzufassen.

Jugendbewegung und Lust an dramatischer Betätigung, der «weitgespannte Rausch des eigenen Sichzurschaustellens» hängen von jeher eng zu-

sammen. Der Eigenwert solcher Laienaufführungen liegt in der persönlichen Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern: «Das Lacheln unseres Kameraden auf der Liebhaberbühne ist eine uns bekannte Sprache. Der Berufsschauspieler dagegen lachelt vor dem fremden Auditorium zunächst auf malayisch.»

Die Jugendbewegung verfügt vor allem über eins, was ihr einen unermesslichen Vorsprung sowohl vor dem berufsmäßigen Theaterspielen als der gewöhnlichen geselligen oder Vereins-Liebhaberbühne verleiht: über die unbegrenzte Menge bereitwilligen und begeisterten Menschenmaterials mit unersättlicher Freude am Spielen und Zuhören: «Naturhafte Anmut, Beweglichkeit, Lust an der eigenen und fremden Menschenart, schöpferische Phantasie — das alles ist ja überreich da!» Es kommt nur darauf an, den richtigen Weg zu finden, also einerseits jede Nachahmung des eigentlichen künstlerischen Theaters zu vermeiden, die lediglich zu unfruchtbarem, hoffnungslosem Dilettantismus führen kann, andererseits an Stelle der mittelalterlichen Mysterien und sonstigen muhsam aus dem Staub der Jahrhunderte ausgegrabenen Laienspiele, auf die bisher der größere Teil der deutschen Spielbewegung eingeschworen ist, wahrhaft volkstümliche und gegenwartsfrohe Aufgaben zu setzen.

Es ist für jeden Freund des großen englischen Dichters unendlich reizvoll, daß zu Beginn dieses Weges «Shakespeare als Erzieher» angeschrieben steht.

Das Prinzip der geformten Bewegung. Aus kargen Regiebemerkungen, wie wir solche oft zu Beginn Shakespearescher Szenen finden, entwickelt sich der selbständige Träger und Rahmen des ganzen Spieles, die Welle, die die eigentliche Sprechergruppe umflutet und trägt, der Resonanzkörper, der wie ein dunkler Baß die Melodie begleitet und spiegelt und als lebendige Verbindungsbrücke Bühnenspiel und Zuschauermasse zu einer hohen Einheit verschmilzt. Mit andern Worten: neben die gesprochenen Dekorationen, die uns im Shakespeareschen Text so oft begegnen (vgl. Rosalind in «As you like it»: Well, this is the forest of Arden), tritt der lebendige Hintergrund, der edle menschlicher Gestalten und geformter Bewegung.

Geformte Massenbewegung bedeutet hierbei kein muhsames Eindringen, sondern die Verwendung weniger, immer wiederkehrender Grundformen, insbesondere des gestaffelten Aufzuges und des pulsierenden Halbrunds. Die ganze Aufführung erhält damit einen reigenartigen Charakter. Erstrebt wird ein gemeinsames Massenerlebnis in Bühne und Zuschauerraum.

Eine Aufführung, die dies erreichen will, nimmt sinnfällig und nicht bloß symbolisch das ganze Feld, in dessen Mitte die Bühne liegt, für das Spiel in Besitz. Es ergibt sich von selbst, daß hierbei abgeschlossene Bühne, Vorhang und Kulissen nur störend wirken würden. Es genügt das einfache erhöhte Podium, und es wäre in der Tat vielleicht der idealste Spielanfang, daß die Zuschauermasse zunächst auch noch über die Bühne hinweg wogt, daß erst beim Einsetzen der Musik alles Platz nimmt und nunmehr die leere «beste Stelle» den Aufzug der Spieler förmlich in sich hineinsaugt¹⁾.

«Bewegungsspiel» bedeutet nunmehr in diesem Zusammenhange, daß der Rhythmus des Geschehens des Schauspiels in den Strömen der bewegten

¹⁾ Interessant ist, daß auch hier der erhöhte Aufbau im Hintergrund der Bühne, den wir von der Shakespeare-Bühne her kennen (mimorum aedes auf der de-Witteschen Zeichnung des Schwantheaters) wieder auftaucht und sogar eine gewichtige Rolle erhält.

Massen aufgefangen und dem Zuschauer augenfällig gemacht wird. Die räumliche Deutung der Bewegung wird nicht nach der Bühne, sondern nach dem Zuschauer orientiert. Das Geschehen im Schauspiel bringt erstens die Bewegung des Helden, «der legitimen Welt», die von der Rückseite der Bühne auf diese heraufzieht, zweitens «die unheimliche Richtung», die den Gegenspieler, die bösen und feindlichen Mächte, die Abenteurer vom Rücken der Zuschauer her durch diese hindurch auf die Bühne führt, und drittens das Auftreten von der Seite her, welches stets einen Zug der Überraschung an sich hat und bestimmten Gruppen, etwa den Ulkpersonen oder sonstigen Nebenspielern, in «Cymbelin» z. B. aber auch den Geächteten, den die Feldschlacht entscheidenden Prinzen und Posthumus vorbehalten ist. Es gilt, diese Dreiteilung zu einer innern Einheit zusammenzufassen und so in glücklichen Momenten das Bewegungsspiel zu wahrer Großartigkeit zu steigern. Die Bühne selbst aber wird bei dieser Behandlung aus dem bloßen Schauplatz, dessen Anschaulichkeit wir uns durch kunstvolle Dekorationen, neuerdings durch die grauensvolle Drehbühne mühsam anzuquälen suchen, zu einem neutralen Schicksalsort, dessen Magie darin besteht, daß alles Leben im Felde rings umher auf diese Stelle gezogen wird. Man kann sich leicht davon überzeugen, wie die eigene Phantasie dem Zuschauer hierbei ein viel vollkommeneres Bild von der eigentlichen Heimat der handelnden Personen und ihres Schicksals vor Augen stellt.

Es ist schlechterdings erstaunlich, welchen Wert diese Betrachtungs- und Behandlungsweise, die ich hier, meist mit den eigenen Worten ihres Urhebers, kurz zusammengefaßt wiederzugeben versucht habe, für das Verständnis des innern Aufbaus Shakespearescher Lustspiele und Dramen besitzt. Vieles, was bisher als denkbar regelloste Willkür, als rücksichtsloses, verächtliches Beiseiteschieben aller Bühnenerfordernisse, aller Aufführungsmöglichkeiten oder -Unmöglichkeiten, ja geradezu als schülerhafter und auch so kaum erklärlicher Fehler sich darstellte, wird nunmehr durchsichtig: es tritt ein regelrechter, geometrischer Aufbau der Stücke zutage; sie werden lebendig und zeigen Linien einer straffen, manchmal geradezu pedantischen Konstruktion, «Wunderwerke von Komposition und Schlagkraft». Man lese es selber nach, wie der merkwürdige siebenmalige Szenenwechsel zu Beginn von «Macbeth» einen einzigen Linienzug ergibt, von einer schauerlichen Schicksalsahnung erfüllt und in einem unheimlichen Tempo auf die eigentliche Handlung hinleitend, oder wie das abgehackte, eintönige «Enter» und «Exeunt» der ersten vier Szenen von «Was Ihr wollt» in Wahrheit als ein zielbewußter, planmäßig und flott im Tempo komponierter Beginn des Spieles wirkt, wenn man es als Bewegungsspiel gestaltet. Dies setzt sich durch das ganze Stück fort, und die Schlussszene gewinnt einen ganz neuen Reiz, wenn man sieht, wie hier alle Bewegungsströme, einer nach dem andern, scheinbar ohne jede Motivierung zufällig zusammenkommen, sich aber, jeder einzeln, in einem tollen Wirbel auf die unglückselige Viola stürzen, die sich eben noch im Glanze ihrer angemessenen Kavaliersrolle gesonnt hatte, bis sich die lustig explosive Spannung durch das längst erwartete Nebeneinander des Zwillingspaars erfreulich löst.

So erklären sich auch die merkwürdigen kurzen und für die Handlung vielfach bedeutungslosen Szenen, die Shakespeare immer wieder einzustreuen liebt: es sind Auftakte, die die nachfolgende größere Bewegung einleiten, wie etwa III, 7 von «Cymbelin».

Mit das auffallendste Beispiel dafür, was die Idee des Bewegungsspiels in diesem Zusammenhange zu leisten vermag, ist die Darstellung der großen Feldschlacht in «Cymbelin», die Shakespeare selber nicht ganz hat durchführen können, sondern mit dem Verlegenheitsbehelf eines Botenberichts plötzlich abbricht. Erst wenn man hiermit völlig Ernst macht, zeigt sich der ganze Riesenbau dieses gewaltigen Spiels, das aus dem flachen und konventionellen Kavalierstück einen pantomimischen Aufbau von unerhörter Größe hervorzurufen läßt: das Ringen zwei ganzer Völker um die Weltherrschaft. Erst so können wir ahnen, wie der königliche Pantoffelheld zu der Ehre gekommen ist, daß das Drama seinen Namen trägt.

Bekannt ist die abschließende große Bühnenbewegung, der allgemeine große Triumphzug der Schauspieler, mit dem Shakespeare seine Stücke zu krönen liebt. Die Theorie des Bewegungsspiels lehrt uns, hierin mehr zu sehen als eine zeitgemäße, heute veraltete Konzession an den Geschmack der Zuschauer. Genauere Betrachtung zeigt, wie überall bewußt und mit größter Kunst auf diesen Schluß hingearbeitet wird. Es liegt darin ein weit tieferer Sinn, als man gewöhnlich annimmt, «verblüffend einfach und unendlich weit entfernt von allen Kunstleien: indem das Leben zum Schluß sichtbar und in aller Form von der Bühne herunter abzieht und sie leer hinter sich läßt». Wie wäre auch sonst das wundervolle poesietrunkenen Märchen im Garten zu Belmont, der fünfte Akt des «Kaufmanns von Venedig» zu erklären?

Schon oben ist angedeutet worden, daß solche Aufführungen der Jugendbewegung, wenn sie ihr Eigenstes verwirklichen wollen, bewußt und radikal auf jede Technik der Darstellung, auf jede Rollendarstellung im gewöhnlichen Sinne verzichten müssen. Ihre Schauspieler können nur sich selber spielen, absolut und ruckhaltlos ehrlich. Hier ist der Punkt, wo gerade Shakespeare und die heutige Jugendbewegung im tiefsten Kerne ihres Wesens zusammentreffen. „Ich konnte mir denken,« — ich mache mir die Worte zu eigen, die mir ein besserer Kenner der Jugendbewegung, als ich es bin, ein früherer Führer hierüber schreibt — «daß die Frische und Ursprünglichkeit der Jungen ein Element bilden, das wie kein andres geeignet ist, die Shakespeareschen Gestalten und Einfälle zu beleben. Dieses unbekummerte und selbstverständliche Inderweltstehen, das Offensein für die Originalität in allen Erfindungen des Naturgeistes und in allen Einfällen der Menschen und Geschöpfe, eine ursprüngliche Freude am eigenen Dasein — alle diese Eigenschaften, welche Vorzüge der Jugend, und zwar unserer heutigen Jugend sind, verbürgen ja eine innige Verwandtschaft mit dem großen Sturmgeist.» Man darf von «nuchterner Sachlichkeit» sprechen, von einem frischen Wind, einem reinigenden Sturm in unserer Zeit: «An ihm liegt es wohl auch, daß man Shakespeare wieder lieben lernt, nicht als einen, der einem etwas Schönes vorgaukelt, sondern als einen, mit dem man mitleben muß, weil er die Größe, Freiheit, Weite, das tatkräftige Sichhineinstellen in das bunte Getriebe der Welt in solcher überquellenden Fülle besitzt, die doch die Sehnsucht aller alten und jungen Jugend sind.»

Die Probe auf das Exempel wurden mir die beiden «Sturm»-Aufführungen. Man hatte Luserke, um ihm eine völlig einwandfreie Bewährung seiner Gedanken in größerem praktischen Rahmen zu ermöglichen, ein von künstlerischen und literarischen Ambitionen und Traditionen möglichst wenig beschwertes

Schulermaterial aus dem äußersten Osten Berlins (das Reform-Realgymnasium in Weißensee) zur Verfügung gestellt. Der Erfolg war, um dies vorauszuschicken, geradezu fabelhaft, ein starker, reiner und schöner Eindruck, wie man ihn nur aus den besten Shakespeare-Abenden nach Hause trägt. Die Massenspieler stellte die Obertertia; die Sprecher waren hauptsächlich Sekundaner; nur Prosperos überlegene Würde und Hoheit war geziemendermaßen einem Studenten anvertraut. Caliban soll der einzige gewesen sein, der schon früher schauspielerische Begabung und Lust zur Bühne verraten hätte. Die jugendhafte Derbheit, die sich bei ihm und seinen beiden Mitspielern nach Herzenslust austoben konnte, ist ja ihrer Wirkung jederzeit sicher. Aber auch alles andere. Es war deutlich zu spüren, wie die Spieler alle vom Geiste der Dichtung ehrlich gepackt waren und wie sich dies auf die Zuschauer übertrug. Gemeinschafts-erlebnis!

Natürlich gibt dieses Material nur das, was in ihm steckt. Wenn Miranda ihre Versicherung, daß sie ein Mädchen und keine Göttin sei, mit einer Stimme abgibt, der man den kürzlich überstandenen Stimmwechsel deutlich anmerkt, so zittert helle Fröhlichkeit ununterdrückbar durch den Saal . . . Was schadet das? Spaß muß sein. Dafür stand eine (nach dem sicher kompetenten Urteil meiner Frau) bildhubsche Prinzeß mit blonder Perücke auf der Bühne, der man die von Shakespeare so wundervoll und keusch gezeichnete Liebe auf den ersten Blick wohl glauben konnte. Und Ariel, die ach so oft vergeblich umworbene Lieblingsrolle so mancher großen Tragödin? Der frische und gelenkige Untersekundaner, der im kurzen Elfenröckchen herzlich und unbekümmert sich selbst spielte, gab damit die beste Verkörperung dieser Märchengestalt, die sich denken läßt, soweit sich solche Verkörperung überhaupt denken läßt. Unbezahlbar, wie er fortwährend den ungebärdigen blonden Haarschopf zurückschleudern oder aus den Augen streichen mußte . . . auch die raffinierteste Bühnentechnik des Regisseurs oder Theaterfriseurs hatte das niemals so echt und charakteristisch zuwege gebracht.

Vor allem aber die geformte Massenbewegung selbst. Der Sturm des Vorspiels erlangte einfach durch das flackernde und schleudernde Leben gelangstiger Gestalten auf verdunkelter Bühne in Verbindung mit primitiven Lichteffekten und Donnergeräuschen von der Galerie her eine so gespenstige Wirklichkeit, wie sie auch die schönste Scheinrealistik eines schwankenden Schiffsaufbaus auf der Bühne niemals zu erzielen vermag¹.

Ariel wurde mit einer ganzen Schar kleinerer Elfen umgeben, die seine Bewegungen getreulich kopierten und durch dieses einfache Mittel seine zauberischen Kräfte von vornherein auch äußerlich greifbar veranschaulichten. Der sonst so leicht in Nichts zerfließende Schluß erlangte durch den dröhnenden

¹ Zu welchen Ungereimtheiten sich die moderne Theaterkunst versteigen will, zeigt anschaulich eine Zeitungsnachricht, vgl. Berliner Börsenzeitung vom 5. II. 1928, wonach man, um «den Zuschauer total in das szenische Geschehen hineinzu reißen», allenthalben Projektionsebenen und Filmapparate einordnen will: «Der gesamte Zuschauerraum wird unter Film gesetzt, so daß sich die Zuschauerschaft z. B. mitten im wogenden Meer befindet.» Nun fehlt nur noch, daß man jeden Zuschauer mit Rettungsgürtel und Schwimmhose ausrüstet und an den Parkettsitzen ein entsprechendes Gerät für die Folgen der Seekrankheit anbringt.

Rhythmus der auf- und abmarschierenden geretteten Schiffsmannschaft einen höchst wirksamen Halt und Nachdruck. Überhaupt verdiente die Musik von Georg Goetsch wohl auch ein besonderes Wort. Dies wurde aber hier zu weit führen.

Was wohl der Dichter selbst zu einem solchen Abend gesagt haben würde? Würde er in griesgrämiger Stimmung einen zürnenden Bannstrahl gegen «an eyrie of children, little eyases» schleudern, wie im «Hamlet»? O nein. Ich bin sicher, auch er würde mit der lachelnden Freude an den Spielen und Scherzen der Jugend, die überall in seinen Romanzen hervorbricht, auch dies als Erfüllung und Bereicherung seines Werks empfunden haben, als ein vortreffliches Mittel, aus seinem unerschöpflichen Reichtum neue Ströme blutvollen Lebens in Gegenwart und Zukunft unseres Volkstums zu leiten.

Dr. jur. h. c. Otto Hagen.

Dresden:

Gerhart Hauptmanns «Hamlet»-Bearbeitung.

Durch die beiden von der Shakespeare-Gesellschaft preisgekrönten Schriften «Hamlet auf der deutschen Bühne» von Weilen und Winds, die sich gegenseitig ergänzen, besitzen wir einen guten Überblick über die lange Reihe mühevoller Versuche, die seit den Tagen Schröders unternommen worden sind, Shakespeares in Geheimschrift verfaßtes Testament, wie Hebbel das erschütternde, die Abgründe der Menschennatur am unbarmherzigsten aufreißende Gebilde einmal nannte, der deutschen Bühne zu gewinnen. Man sollte meinen, daß alle Möglichkeiten allmählich ausgeschöpft seien; aber ähnlich wie bei Goethes «Faust» zeigt sich die anregende Kraft des Weltgedichtes unerschöpflich, und immer wieder schmeicheln sich ehrgeizige Regisseure und Dramaturgen mit der Hoffnung, jetzt erst den richtigen Standpunkt zu der kolossalen Aufgabe gewonnen zu haben. Wichtiger als die Lektüre von drei oder vier Dutzend Kommentaren dürfte die sorgfältige Prüfung des Textes sein. Von dieser Überlegung ist Hauptmann ausgegangen, der in seinen dem Programmheft beigegebenen Worten zu seinem gefährlichen Ergänzungsversuch gewissen Theaterschichten, die *in aestheticis* ewig Kinder bleiben werden, Sand in die Augen streut.

Bereits vor der mit stark widersprochenem, durch einen gewissen Klüngel reichlich aufgebauschten Erfolg veranstalteten Uraufführung von Hauptmanns Verarbeitung ist viel hin und her gesprochen worden über das Für und Wider des mißglückten Experimentes, das gesehen zu haben immerhin kein Augenzeuge bedauern wird. Doch gibt erst die eigene Anschauung ein festes Urteil, und um gleich die Hauptsache vorwegzunehmen, «Hamlet» ist unverwüstlich wie die Ewigkeitsmusik Mozarts. So siegte allen Abträglichkeiten zum Trotz und entgegen einer nach dem dritten Aufzug sinkenden Anteilnahme des Publikums der Geist des Werkes über die Veränderungen, die sich auf seine innere Harmonie beziehen, über die Gleichgewichtsstörungen und inneren Verschiebungen, die der jüngste Bearbeiter an dem von ihm kläglich genannten Zustand des unsterblichen Hamlet-Torsos vornehmen zu müssen glaubte, um, durch eine durch nichts bewiesene Annäherung des überlieferten Textes an den ursprünglichen, «die Idee oder transzendente Gestalt des Hamletwerkes zu

finden, durch die ergänzenden Stellen dem Werke etwas von seiner Symmetrie wiederzugeben und so seine wahre Gestalt ahnen zu lassen».

Shakespeare zeigte seine Menschen, wie sie zwischen den Zeitaltern gemischt und unergründlich sind, wie in ihnen Geist und Trieb in mannigfach verschiedenem Verhältnis miteinander in Streit liegen, er zeigt vor allem eine Weltordnung so wenig wie eine poetische Gerechtigkeit, sondern eine Weltironie. Aus dieser Charakter- und Schicksalstragödie, aus dieser Dichtung einer Weltstimmung, aus einem der größten Seelendramen, bei dem die Ursache von der unerklärlichen Wirkung durch drei Jahrhunderte zum Teil darin liegt, daß der Faden in diesem Labyrinth so unsichtbar bleibt, aus dem Spannend-Geheimnisvollen macht Hauptmann eine allzu durchsichtige, recht nüchterne Haupt- und Staatsaktion. Er hat die zwanzig Verwandlungen des Originals um drei Szenen erweitert, von denen gleich zu Beginn des zweiten Aktes die Einführung des alten Norweg in seinem politischen Gespräch mit dem von ihm erfundenen englischen und den beiden dänischen Gesandten offenen Widerspruch erregte. Was bei Shakespeare unsichtbar drohend, mythisch groß war, wurde hier und in einem anderen Auftritt, wo der junge Fortinbras mit Hamlet Verträge schließt, winzig und wie im Gehirn eines kleinen Parteisekretärs auf wacklige Beine gestellt.

Was bei Shakespeare fern, groß und geheimnisvoll bleibt, hat Hauptmann klein, nah und theaterwirklich auf die Bretter gestellt. Der junge Fortinbras wird aus einem mythischen Percy Heißsporn eine höchst unmythische Charge. Daß Laertes und Fortinbras geistige Kontrastfiguren sind — auf den Gedanken verfallt der Bearbeiter nicht und schreibt in seinem ahnungslosen Kommentar: «Den letzten Hauptmann seiner Truppe fragt Hamlet die allertörichtesten Dinge, die er langst wissen mußte. Es handelt sich um eine höchst gleichgültige und im Stück ganzlich belanglose Polenfrage.» So verständnislos urteilt ein deutscher Dramatiker über eine Szene, in der Hamlet sagt: «Wahrhaft groß sein heißt: nicht ohne großen Gegenstand sich regen». Diesen Monolog streicht Hauptmann, um «die gänzlich belanglose Polenfrage» durch besonders eingefügte Szenen belangreich zu machen.

Weniger langweilig, dafür kühn und für den ersten Augenblick verblüffend, ist im keineswegs «völlig unverständliche vierten Aufzug» die Führung des Aufstandes gegen den König durch Hamlet anstatt Laertes, eine Metamorphose, die Hauptmann u. a. durch die Verse begründen möchte:

Der Tropfen Blut, der ruhig ist, erklärt
Für Bastard mich, schilt Hahnrei meinen Vater,
Brandmarkt als Metze meine treue Mutter
Hier zwischen ihren reinen, keuschen Brauen.

Die Königin sei ja nicht die Mutter des Laertes, und nur sie sei gegenwärtig, von der Frau des Polonius sei überhaupt nie die Rede. So sei die Stelle ein Rudiment aus der echten Szene, wo Hamlet, nicht Laertes, der Rebell ist. So bestechend dem oberflächlich Blickenden diese Version erscheint, Hauptmann erkennt hier gar nicht die starke Antithese in Victor Hugos Stil, die Strindberg entzückte als Fuge oder Kanon in der Behandlung dieser von ihm als strategisches Meisterstück gepriesenen Szene mit dem grandiosen Nemesiszug, daß hier der König schuldlos verdächtigt wird, während er bisher von seinem eigenen Verbrechen frei ausging.

Der greise Hauptmann hat das Rätsel nicht gelöst. Im Gegenteil: gelöst ist der Bau des Stückes, der Zusammenhang seiner Faden. Mit einem spürbaren Ruck sinkt das Ganze ein wie in ein Loch, wird lose, spannungslos, ohne weitere Triebkraft. Was Drama war, wird Schemen eines Dramas — und man begreift vor dieser Umbiegung, was für eine plastisch große Dichtung der Shakespearesche «Hamlet» noch in seiner zweiten Hälfte ist.

Um Shakespeares Verse rauscht der Mythos, unter Hauptmanns Versen rauscht nur noch Papier. Sie sind schlimmer als alles, was er je gemacht hat: leer, gestaltlos, ohne Kraft und Seele. Der englische Gesandte äußert zum alten Fortinbras: «Die Krone Englands stellt sich hinter Euch». Der Alte lehnt ab: «Selbst ist der Mann, Herr!» Er sagt von Hamlet: «Der Gentleman, Scholar aus Wittenberg»; er äußert zuletzt: «Alle Hände voll — Ihren Unfug gut zu machen — hat man zu tun.» Das steht in einer einzigen Szene; jede andere enthält ähnliche Kostbarkeiten. Nur eine mag hier noch stehen: «Ihr wollt den jungen Mann nicht unterschätzen.» Man kriegt jedesmal einen Ruck, wenn die Geschichte aus der Seele ins Papier abrutscht.

Hamlets Schicksale spielen sich auf einer geistigen Ebene ab. Hamlet findet von der Erkenntnis, vom Willen nicht rechtzeitig den Weg zur Tat. Man kann es vielfach deuten. Nur eins ist sicher. Hamlet zweifelt nicht daran, daß Claudius der Mörder seines Vaters ist. Bei Hauptmann zweifelt er zuletzt und läßt (wörtlich) das Schwert aus der Hand fallen.

Die von Hauptmann eingefügten Szenen erweisen sich also nicht nur als überflüssig, sondern als geradezu schädlich. Sie umdrängen als historisches Spektrum die Seelentragödie und rauben ihr den Atem. Was grundsätzlich gedacht war, wurde artistisch oder philologisch umgebogen. Es mag vielleicht sein, daß in der überlieferten Hamlet-Fassung, die uns in der Ausgabe von 1604 übrigens sehr gut erhalten ist, einiges nicht stimmt. Aber unter der Ergänzung der politischen Vorgänge die Auffüllung einer hohlen, historisch eingefärbten Haupt- und Staatsaktion mißzuverstehen, ist komisch. Die Handlung außen heftiger zu machen, um sie innen abzutönen, istbarer Unsinn.

Wenn man sieht, mit wieviel Reklame und Freundschaftsaufwand diese schlechte Sache in Gang gebracht worden ist, dann muß man deutlich werden. Eine mißglückte Hamlet-Bearbeitung mehr oder weniger — darauf kommt es nicht an. Aber daß in dem Geist, aus dem dieses Werk des großen Hauptmann kommt, der Urgegner jeder Entwicklung, jeder Wahrhaftigkeit zu erkennen ist — das mußte ausgesprochen werden.

Leuchtete der Lichtschein, der in Shakespeares Dichtung aufflammte und unser Herz mit Entzücken und Grausen wie ein blutiges, hoch in den Himmel hineinwachsendes Nordlicht erfüllen muß, auch nicht heller als eine Laterne im Londoner Dezembernebel, schien des Dramaturgen Ehrfurcht vor der Dichtung nur wenig spürbar, so war seine Geschmackseinstellung als Spielleiter in Gruppierungen und Arrangements, in der Tonung der Auftritte unverkennbar, wie aus vielen Unzulänglichkeiten immer noch hier und dort die Sonnenstrahlen einer guten Intuition hervorschielen. Es war zu begrüßen, daß die zweitausendneunhundert Verse, von denen vierhundertfünfzig auf Hauptmanns Konto stehen, in Schlag auf Schlag folgenden Bildern einander ablösen, und da das gesprochene Wort die Hauptsache bleibt, soll man nicht mäkeln, wenn der Raum nicht immer glücklich ausgenutzt war, aber mit den im übrigen recht maleri-

schen Dekorationen Mahnkes und Brandts gespart wurde. Vorzüglich auch Fantos Trachten des elisabethanischen Zeitalters. In der Maske von Holbeins Heinrich VIII. spielte Kleinoschegg mit hinterhaltigem Gesichtsausdruck, im Wortklang verlogen, als lüsterner, machtgieriger Heuchler den gekrönten Brudermörder, dessen gespenstig-grausiges Händeklatschen nach der Entlarvung in der Schauspielszene als genialer Regieeinfall haften bleiben wird. Dem jugendlichen Steinbock war der Hamlet anvertraut. Der geistreiche, hinter einer Maske sich bergende Temperamentsprinz und Resignations-ironiker war zumeist auf einen wehmutsvollen Rest von Heulpeterei und Melancholie zusammengeschrumpft, bar jeder Persönlichkeit weder Sklave der Leidenschaft noch des Denkens. Keiner, der geträumt, gegrubelt, innerlich Einkehr bei sich gehalten hat. Es blieb bei ihm alles umgehangtes Wesen. Von den weiteren Mitspielenden u. a. prachtvoll in leiser Selbstverspottung Pontos Polonius, das Wesenlose der Erscheinung vorzüglich betonend Kottenkamps Geist; auch Decarls Erster Schauspieler ist mit Ehren zu nennen.

Der Dichter konnte sich am Schluß mit den Hauptdarstellern immer und immer wieder verneigen. Ein Spaßvogel meinte beim Herausgehen ernst, zwei eben gehörte Verse variierend: «Hamlet ist aus den Fugen. Weh ihm, daß er zur Welt ihn einzurichten kam.» «Ja wenn die Könige baum», gab sein Begleiter im gleichen Ton zurück, «haben die Karrner zu tun», und lachend fügte er hinzu: «Nehmt alles nur in allem: wir werden's hoffentlich nie wiedersehn.»

Leo Francke.

Wien:

«Troilus und Cressida» und «Julius Caesar» im Burgtheater.

Während die Shakespeare-Kundigen darüber einig sind, daß «Troilus und Cressida» zu den eigenartigsten und gehaltvollsten Schöpfungen des Dichters gehört, sehen sie sich der Tatsache gegenüber, daß das Stück auf der modernen Bühne nicht festen Fuß fassen kann. So gedieh auch der diesjährige Versuch des Burgtheaters (5. Oktober 1927), bei dem allerdings die Durchführung der begeisterten Absicht keineswegs entsprach, nicht über die Bedeutung eines flüchtigen Experimentes. Bühnengestalter, Spielleiter, Darsteller, Publikum und Tageskritik schienen in gleicher heillosen Fremdheit vor der Dichtung zu stehen, außerstande, in ihr aufzugehen, um sie in vereinter Tätigkeit als lebendiges Kunstwerk auf die Bretter zu bringen. Und warum es so kam? Warum es bei allem Aufwand von Arbeit, Willen und reichen Mitteln (Regie Franz Herterich) gar nicht anders kommen konnte? Der Grund lag tiefer als in der unzureichenden Besetzung einzelner Rollen. Er ist letzten Endes in einer seit Jahrhunderten eingebürgerten falschen Einstellung zu dem Stück zu suchen, die den Erfolg unmöglich macht. Deshalb lohnt es sich, darüber zu reden.

Diese falsche Einstellung ist fast so alt wie das Stück selbst. Als Entstehungszeit von «Troilus und Cressida» wird 1594—1607 angenommen. Und 1598 erschienen die ersten sieben Bücher von Chapmans Übersetzung der Ilias. Das Bekanntwerden mit Homer, die Durchtränkung mit seiner Götter- und Heldenwelt bezeichnet eine Epoche in der Entwicklungsgeschichte des Geistes. Die moderne Menschheit sieht den Kampf der Griechen und Trojaner

mit den Augen Homers, vom Parteistandpunkt der Griechen. Sie hat sich gewöhnt, im Hellenentum den Gipfelpunkt menschlicher Schonheits- und Kulturvollendung zu verehren, seine Helden mit einem anderen als dem natürlichen Maß zu messen und bei Verbildlichungen des klassischen Ideals jene Distanz zu wahren, jenen Abstand vom Wirklichkeitsdurchschnitt zu beobachten, den die Phantasie für ihre Vorstellung des Wunderbaren wünscht.

Anders Shakespeare. Er trat an den griechisch-trojanischen Sagenkreis heran mit jener mittelalterlichen Voreingenommenheit für die Trojaner, die, auf Vergil fußend, sie zu den eigentlichen Helden der Dichtung macht. Seine Quellen — Chaucers *«Troilus and Creseyde»*, Lydgates *«Destruction of Troy»* und Caxtons *«Recuyell of the Histories of Troy»* — gehen über Boccaccios *«Filostrato»* (der die Gestalt des Pandarus einführt) zurück auf die *«Histoire de la Guerre de Troye»*, einen mittelalterlichen Ritterroman in Versen (1160) von Bennoit de St. More, Hof-Trouvère Heinrichs II. von England¹⁾. Die einzige Gestalt des Thersites, die sich in den mittelalterlichen Dichtungen nicht findet, dürfte in der Erwähnung bei Homer wurzeln. Diesen Vorgängern schließt Shakespeare sich in der Stellungnahme zu seinem Stoff an. Nichts liegt ihnen ferner als klassischer Heroenkult, als Kothurn, Geste und Faltenwurf. Ihr ritterliches Heldenideal, das sie ohne Besinnen auf die Helden der Antike übertragen, ist ein zwiespältiges: neben den Großtaten der Tapferkeit stehen, gleichwertig und von ihnen unzertrennlich, die der Liebe. Der Held, obzwar über das Leben gehoben, wird in menschliche Nahe gerückt. Der Dichter freut sich an seiner Herrlichkeit, erhebt sich an seiner Begnadung, belächelt seine Schwachen. Dieser Wirklichkeitssinn bei aller Romantik der Ausgestaltung aber ist gerade der Punkt, wo Shakespeares Genius, wahlverwandt angezogen, Fuß fassen und weiter bauen kann. Denn sein natürlicher Hang richtet sich auf die Entwicklung individueller Charaktere aus Menschentypen.

Wie er nun, unvoreingenommen durch klassische Bildung, mit weit offenem Auge für das Tatsächliche und unbefangener Äußerung an die mittelalterliche Überlieferung des Trojanerkrieges herantritt, stoßen wir allerdings auf eine von der homerischen ziemlich verschiedene Auffassung: in *«The Rape of Lucrece»* ist Helena *«the strumpet who began the stir»* (Vers 1471). Und der Dichter fragt in modern demokratisch anmutender Kriegsgegnerschaft: *«Why should the private pleasure of some one Become the public plague of many moe?»* (Vers 1478). Im Stück urteilt Thersites, der ein zynischer Spötter und pessimistischer Verächter der Menschen, aber ein richtiger Beobachter ist, ähnlich über die Kriegsursache: *«all the argument is a whore and a cuckold; a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon»* (3 II 3, 78). Helena erscheint als das schöne Weib an sich, das ohne Dämonie, kraft ihres Geschlechtes, lachend, girend, tändelnd die Männer beherrscht, indem sie sie verweichlicht (vgl. die charakteristische Schilderung des Pandar, wie sie den jungen Troilus unterm Kinn kraut und dabei ein weißes Haar entdeckt — was der ganze Hof als einen Hauptspaß belacht [I 2, 145, 178]). Der Grieche Diomed, der nicht in ihrem Banne steht, erwidert auf die Frage des Paris, wer sie mehr verdiene, er oder Mene-

¹⁾ Vgl. Karl Eitner, Die *«Troilus-Fabel in ihrer literaturgeschichtlichen Entwicklung»*, Sh.-Jb. III. — W. Hertzberg, *«Die Quellen der Troilus-Sage in ihrem Verhältnis zu Shakespeares Troilus und Cressida»*, Sh.-Jb. VI.

laos?: *«Both alike, He merits well to have her that doth seek her. Not making any scruple of her soilure, With such a hell of pain and world of charge, And you as well to keep her that defend her, Not palatng the taste of her dishonour, With such a costly loss of wealth and friends»* (IV 2, 55). Der gerechte Hektor sagt: *«She is not worth, what she does cost The holding»* (II 2, 51). Shakespeare urteilt hier aus seinem gesunden, urwuchsigem Menschenverstand heraus, und da er das heroische Ideal nicht kennt, ist er in der glücklichen Lage, davon absehen zu können, ohne sich — wie etwa Offenbach — parodistisch oder auch nur ironisch daran zu vergreifen. Unbefangene Naturlichkeit ist, wie immer, der Boden, aus dem sein Werk erwachst. Und so müßte sie auch den Grundton für die Aufführung geben. Die Charaktere thronen und schweben nicht in der Ätherhöhe, in der wir sie bei Homer zu sehen gewohnt sind, aber nirgends besteht die — bei Shakespeare von vornherein undenkbar — Absicht, sie herabzuziehen oder gar zu karikieren. Nur die heroische Überlieferung mit ihrem Hang zu idealisieren, ihrem Pomp und ihrer Feierlichkeit ist ausgeschaltet und eine Art schlichter oder unverfrorener Naturwahrheit an ihre Stelle getreten. Nestor spricht so gut und klug wie bei Homer, aber er ist nicht, wie bei Homer, frei von den Schwächen des Greisenalters. Er spricht mitunter zu viel, und Cressidas Kuß macht ihm zu viel Vergnügen. Agamemnon ist wackerer Fürstendurchschnitt, sucht Stimmung und Haltung seiner Heerführer zu heben und verfügt über die Einsicht, sich vom Klügsten beraten zu lassen. Aber er ragt nicht hervor, er hat nicht den Zuschnitt eines homerischen Helden. Selbst das Hahnreiten des Menelaos macht Shakespeare nicht, wie er sonst wohl gern tut, zur Zielscheibe des Spottes, und es war ein Mißgriff, ihm im Burgtheater als Operettenfigur den Stempel der Lächerlichkeit aufzudrücken, den der Dichter ihm nicht gegeben hat. Eine wahre Prachtgestalt ist Shakespeares Ulysses, der Kraftige, Urgesunde, der in überlegener Klugheit und schelmischem Humor alle Faden der Handlung in seiner Hand vereint, so recht ein Mann nach Shakespeares Herzen, den er denn auch zum Träger eines politischen Glaubensbekenntnisses macht: daß im Aufrechterhalten der Staats- und Rangordnung, der Disziplin und Einheit das Wesen des Regierens beschlossen sei (I 1, 70—137). Aufrecht und mutig sagt er dem König die Wahrheit, sein Scharfsinn durchschaut die Lage und wie ihr abzuhelpen sei, das Mittel und seine Durchführung aber entsprechen der im elisabethanischen Lustspiel beliebten naiven Scherzhaftigkeit. Das breite Lachen primitiven Volkshumors liegt wie ein großer Sonnenfleck darauf. Zugleich besitzt der weltkluge Schalk Ulysses jene Vielseitigkeit des leichtbeweglichen Geistes, die ihn heimisch macht in der philosophischen Erörterung ethischer Fragen (III 3, 95—102). Diese allseitig gerundete Vollblut-Prachtgestalt eines naturnahen Helden kam in der Darstellung des Burgtheaters, ganz auf äußere Repräsentanz beschränkt, um ein Beträchtliches zu kurz (Max Devrient). Man konnte sich sie einst von dem schneidigen Recken Gabillon, mit seiner Muskelkraft und ebenso seinem kräftigen Humor, ausgefüllt denken und dürfte sie heute vielleicht von Werner Krauss erwarten.

Eine ebenso geschlossene Persönlichkeit ist Ajax, in dem die Natur ein Übermaß an Körperstärke durch ein Mindestmaß an Geist ausgleicht. Thersites nennt ihn *«Mars his idiot»* (II 1, 59), Cressidas Diener bezeichnet ihn als *«man per se»*, tapfer wie der Löwe, plump wie der Bär, langsam wie der

Elefant, ein Kunterbunt von Eigenschaften, dem Hans Marr in seiner markigen Charakteristik vielleicht allzu eindeutig die Prägung »Tölpel« gab. Ajax ist vom Dichter mit Achill kontrastiert, gegen den er ausgespielt wird: das Heldentum roher Faustgewalt gegen das vermeintliche Heldentum dunkelhafter Launen. Denn auch Achill wird von Ulysses als Mann von »durem Hirn« (I 3, 327) gekennzeichnet. Er ist hochfahrend, haßerfüllt, und als seine Absicht, mit Hektor zu kämpfen, durch einen Brief Hekubas, die Übersendung eines Liebesangebines ihrer Tochter und die Erinnerung an einen früheren Eid vertelt wird (V 1, 45), läßt er seinen Gegner durch die Myrmidonen ermorden. Nirgends kommen wir schwerer von der homerischen Überlieferung des an der Bahre seines Freundes in Trauer versunkenen Heldenjünglings los als bei diesem demoralisierten Achill, der nur im Eigendünkel trotziger Laune bei den Kämpfen der Griechen nicht mehr mittun will. Der Herabminderung des Achill gemäß ist bei Shakespeare Patroklos sein Buhlnabe geworden. Aber diese starke Dämpfung des Glorienscheins, der uns unlosbar mit der Gestalt verbunden scheint, hat einen bewußten künstlerischen Zweck. Shakespeares Held ist der Trojaner Hektor. Er durfte von keinem Griechen überstrahlt werden. Hektor, die Blume der Ritterschaft, der Furchtlose, Wagemutige, Tapfere durfte nicht in Achill seinen Überwinder im rechtschaffenen Kampfe finden. Der Edle, arglos Ehrenhafte konnte nur überlistet dem Gemeineren, Gewissenloseren zum Opfer fallen. Gerade bei Hektor ist der Einfluß der mittelalterlichen Vorlagen besonders stark. Auch in bezug auf die Äußerlichkeiten. Der Kampf zwischen ihm und Achill wird ganz als Turnier behandelt. Er erscheint mit geschlossenem Visier, die Kämpfer treten in die Schranken; die Herausforderung zum Kampf, die Aeneas überbringt, entspricht der Romantik ritterlicher Minne. Sie richtet sich an jeden, dem seine Ehre hoher steht als sein Behagen, der den Ruhm mehr sucht als er die Gefahr fürchtet, der seine Herrin mehr liebt als nur mit leeren Schwüren. Melde sich keiner zum Kampf, so werde er in Troja erzählen, daß Griechenlands Frauen sonnverbrannt und nicht den Splitter einer Lanze wert seien (I 3, 259—281). Agamemnon als galanter König erklärt jeden Soldaten für feige, der nicht verliebt wäre, und will sich im Notfall selbst stellen. Der alte Nestor stimmt bei (225—300). Hier ist das mittelalterliche Gepräge mehr als ein bloßer anachronistischer Lapsus, wie er bei Shakespeare vorzukommen pflegt. Und wenn sich die Helden als »*Sir Diomed*«, »*gentle knight*« (88) oder »*Lord Ulysses*« (III 3, 213) anreden, so paßt diese äußere Form in den Stil des Dramas und wäre im Deutschen mit »Herr« und »edler Ritter« wiederzugeben, aber nicht, wie die Übersetzung (Hans Rothe) geschmacklos witzelt, mit »Mylord« und der Anrede »Sie«. Als Kostüm erscheint Barock-Antike durchaus am Platz. Im Burgtheater artete sie in eine Art zeitlosen phantastischen Mummenschau aus.

Aber neben der falschen Einstellung zum Stoff steht dem Verständnis von »Troilus und Cressida« noch ein zweiter verhängnisvoller Irrtum im Wege. Er betrifft die Formfrage. Was ist »Troilus und Cressida«? Tragödie, Komödie, Tragikomödie, Posse? Dryden entschied für die Tragödie. Chaucers Absicht sei gewesen, eine Satire über die Unbeständigkeit der Frauen zu schreiben, Shakespeare hätte sich noch in der Lehrlingszeit seines Schrifttums an den Stoff gemacht, sei aber »im Gewirr der Trommeln und Trompeten erlahmt«, will sagen: in der Kriegsschilderung stecken geblieben. Cressida ist treulos und

wird nicht bestraft. In den Augen des klassizistischen Dichters ein Todesurteil für das Stück. Da es aber immerhin von Shakespeare ist und ihm gewisse Vorzüge zu besitzen scheint, unternimmt er selbst eine Umarbeitung, die der tragischen Absicht des Autors, an der ihm kein leisester Zweifel kommt, zur klaren Erscheinung verhelfen soll. Bei Dryden tändelt oder kokettiert Cressida zwar mit Diomed, geht aber nicht weiter und empfindet selbst darüber sofort Gewissensbisse. Sie wirft sich zwischen die Kampfenden, Troilus und Diomed, bittet um Diomeds Leben, damit er ihre Unberührtheit bezeuge, und als Troilus noch immer zweifelt, ersticht sie sich in einer feierlichen Sterbe- und Liebesversöhnungsszene. Nun ist Zweck und Ziel der Dichtung erreicht: *to rectify or purge our passions, fear, and piety* (Dryden, *Dramatic Works* 1725, vol. V).

Auch Direktor Herterich entschied sich (unter Berufung auf Landau) theoretisch für die Tragödie. Da er aber die textlichen Veränderungen Drydens nicht vornehmen konnte, geriet er bei der praktischen Durchführung der uberaus schwierigen Aufgabe mit seiner Theorie in Zwiespalt, aus dem er sich durch Hinuberspielen ins Possenhafte zu helfen suchte. Darüber gingen Einheitlichkeit und Stil verloren. Denn der Hinweis auf die starken komischen Bestände in Shakespeareschen Tragödien ergibt einen Trugschluß. Die Träger der Handlung in den Trauerspielen sind unfehlbar tragische Persönlichkeiten, und das Komische bleibt Episode. «Troilus und Cressida», ein Stück, in dem sich keine einzige wirklich tragische Gestalt findet, ist eben dadurch schon als keine Tragödie gekennzeichnet.

Also Komödie? Shakespeares Komödien heben sich oft von einem ernsten, kriegesischen Hintergrund ab. Die Schlußrede des Pandarus erinnert an ein Schlußlied des Narren, wie in «Was ihr wollt». Thersites wäre nicht Shakespeares einziger «bitterer» Narr. Immerhin hat seine ingrimmige Galle, sein erbarmungsloser Hohn, sein wüstes Schimpfen etwas von der Menschenfeindlichkeit eines Timon, das, zumal in der düstern Groteske, die Albert Heine herausarbeitet, über Lustspielformat und Kurzweil hinausgeht. Gegen das Lustspiel spricht auch sowohl der breite Raum, den die kriegesische Staatsaktion einnimmt, als der schwebende Schluß. Die Liebenden bleiben am Leben, sind einander aber verloren.

All das bezeichnet die Gattung, in die «Troilus und Cressida» tatsächlich gehört. In der ersten Quartausgabe 1609 stand auf dem Titelblatt: «*A History*». Erst die Herausgeber der Folio 1623 wurden schwankend und wiesen dem Stück seinen Platz zwischen den Historien und Tragödien an. In Wirklichkeit hat «Troilus und Cressida» alle Merkmale der Historien: es ist ein Ausschnitt des großen griechisch-trojanischen Krieges — das Stück spielt im siebenten Kriegsjahr, — und das Ende — Hektors Tod durch Achills unruhmlichen Sieg — bedeutet keinen Abschluß. So bildet es dem stofflichen Inhalt nach ein Gegenstück zu den Königsdramen mit ihrer Teilbehandlung der englischen Geschichte und Kriege. Hier wie dort greift Shakespeare die Chronik auf als gläubiger, nicht als kritischer Leser, ohne die Schöpferkraft seiner Phantasie durch sie gebunden zu fühlen. Er schafft nicht nur aus ihrem Material seine Menschen: Nebenfiguren und Privatschicksale dürfen, in die Staatsaktion gestellt, im Interesse des Zuschauers über sie hinauswachsen. Dadurch ergibt sich ein Neben- und Ineinander des Allgemeinen und Persönlichen, der hohen Tragik und scherzhaften Banalität, eine im weitesten Sinne allumfassende

Menschlichkeit, Einzelschicksal und Weltbild sind in einem geschaut. Ein großer Gedanke wird an mehreren Charakteren — oftmals durch sein Widerspiel — exemplifiziert: in den Königsdramen das Gottesgnadentum, in «Troilus und Cressida» das Heldentum. Wie Falstaff in «Heinrich IV.» den König agieren und verspotten darf, so Thersites den Ajax und Achill (III 3). Auch daß die Historie viele Helden und keinen eigentlichen zu haben pflegt, trifft für «Troilus und Cressida» zu. Der Dichter arbeitet mit schwerem Geschütz und mit Leucht-kugeln. Und so, gleichsam in naiver Absichtslosigkeit, jeder menschlichen Erscheinung ihr Naturrecht im Ganzen einraumend, wollen diese Stücke, wie sie entstanden, auch aufgeführt sein. Nehmen Bühnengestalter und Darsteller den richtigen Standpunkt ein und sind sie ihres Standpunktes sicher, so geht auch das Publikum mit, und die schwankende Kritik sieht sich vor der Tatsache eines Erfolges.

Troilus hat einmal seine Verkörperung gefunden. Der Schatten von Josef Kainz steigt auf. Unvergeßlich, wie er diesen Zweiundzwanzigjährigen anlegte als antikischen Bruder seines Romeo, knabenhaft, widerstandslos gegen den Impuls des Augenblicks, Königsproß eines dekadenten Hauses, voll Leidenschaft, Liebenswürdigkeit und Edelsinn, aufstrebend zu ritterlichem Heldentum. Im willenslosen Sichgehenlassen wie in äußerster Anstrengung, in allem und jedem noch die ungezügelte Überschwanglichkeit der Jugend und eines Temperamentes, das vielleicht niemals lernen wird, sich zu zähmen. Seine Liebe ist Raserei, er erduldet sie, er ist von ihr besessen, aber sie macht ihn dafür zum Dichter. Sie leiht seiner Phantasie die blühenden, die großartigen Bilder. Voll von Widersprüchen, lebt er sich aus: reizbar, ungeduldig, aufbrausend, zag und schuchtern, wo er nur zuzugreifen braucht; stürmisch und draufgängerisch, demütig gläubig in Anbetung eines selbstgeschaffenen Ideals, das ihn blind macht für die Wirklichkeit, ekstatisch in stummer und lauter Verzweiflung und schließlich im Aufraffen zum todesverachtenden Kampf. «*Troilus has done mad and fantastic execution*», lautet Hektors Urteil (V 5, 40). Denn hochgespannt, wie seine Liebeskraft, ist sein Ehrbegriff. Was die Kunst an Ausdrucksmöglichkeit bietet, von schnippisch-wegwerfender Laune, von lachendem Jugendfrohsinn bis zum pathetischen Gefühlsaufschwung, der die Rede zum Gesang steigert, bis zum schluchzenden Schmerzensausbruch, jetzt plaudernd, jetzt deklamierend, jetzt übersprudelnd von dem Wortschwall ungebändigter Leidenschaft — alles hatte Kainz in verschwenderischer Fülle an die Verkörperung dieses Jugendschicksals gewendet: erste Sinnenglut eines feinfühligsten Jünglings, dessen weiche, tiefe Seele an ihrer Enttäuschung zugrunde gehen muß.

Cressida, die bei Chaucer nicht schlimmer ist als der schwache weibliche Durchschnitt, ist bei Shakespeare zur Teufelin mit dem Kindergesicht geworden, Lusthexe, geborene Kokette und Kokotte, kaum mannbar, schon vollkommen in der Kunst berechnender Verstellung, die als Naturtrieb in ihr waltet. Helena ist neben sie gestellt, um an diesem Urbild weiblicher Bertückungsgewalt ihre Kraft zu messen. Und Cressida besteht im Vergleich. Den Zauber ihrer Leichtfertigkeit, die reizvolle Anmut und grazile Beweglichkeit, das Spielerische, Betörende ihres vergifteten Wesens brachte Hilde Wagener zu glaubwürdigem Ausdruck. Aber unsere künstlerische Jugend verdirbt ihr bestes Talent durch die Vernachlässigung des technischen Unterbaus. Sie kann nicht reden. Sie wird nicht mehr zur Sprechkunst erzogen und verachtet sie als rückständig.

Der Text wird heruntergeschmiert, geschnarrt oder gefetzt, und der philisterhafte Zuschauer, der ihn verstehen mochte, kann zusehen, wo er mit seiner altmodischen Forderung bleibt.

An entschundene Meister des Wortes schließt dagegen in reifer Könnerschaft Werner Krauss an, der (8. September 1928) im Burgtheater als Julius Caesar erschien, nachdem er seinen Lustspiel-Caesar in Shaws Komödie «Caesar und Cleopatra» vorausgeschickt, dem er bereits genug vom echten Caesar giebt, um auf diesen selbst neugierig zu machen.

Sein Außeres mit der Neigung zu gemüthlicher Behaglichkeit und behaglichem Fettansatz leiht sich den von Wollens- und Denkerkraft gespannten Zügen des Caesarantlitzes nicht ohne weiteres, sondern muß erst durch den Ausdruck des fein beweglichen Mundes, des prächtigen Herrscherblicks und die großzugige Einfachheit der Geste überwunden werden. Aber Krauss leistet mehr als das. Die Rolle — eine der schwersten für Schauspieler und Publikum — ist mit divinatorischer Feinheit der Einfühlung bis in ihr letztes Geader durchsichtig gemacht. Die vier Szenen, in denen Caesars Persönlichkeit sich vor uns entfalten kann — und in denen ihm noch dazu verhältnismäßig nur kurze Reden gegönnt sind — genügen Krauss, sie gleichsam von innen heraus so leuchtend zu erhellen, daß ihr Eindruck sich in unserer Phantasie festsetzt, und wir, wie es der Dichter will, auch nach ihrem Entschwinden die folgenden Akte von ihr beherrscht sehen. Die Schwierigkeit der Aufgabe steigert noch der Umstand, daß Shakespeare gegen seine Gepflogenheit bei Hauptpersonen, dem Charakter keine menschliche Entwicklung gibt, sondern ihn — fertig und abgeschlossen — als einen Vollendeten unmittelbar vor dem Ende seiner Bahn vorführt. Die Kämpfe liegen hinter ihm, er hat den Rubicon längst überschritten. Was von altrömisch republikanischen Grundsätzen ihm etwa in seinem Innern zu schaffen machte, ist abgetan. Der Machtbegriff, alles niederwerfend und voll entwickelt, hat keinen Widersacher mehr in seiner Brust und kaum mehr beachtenswerte Gegner in der Außenwelt. Schon ist er in Wahrheit Herrscher. Sein Ehrgeiz ist am Ziel. Schiebt er die formliche Erklärung des Imperiums noch hinaus, so handelt es sich nur mehr um eine Zeremonie, für die er den günstigsten Augenblick in freier Entschliebung bestimmen kann. In diesem Sinne hat sein Wesen etwas Sattes, Ausgeglichenes. Er steht bereits auf jener Stufe der Erfüllung, auf der er von seiner Absicht kein Hehl mehr zu machen, kein Blatt mehr vor den Mund zu nehmen, den Schein nicht mehr zu berücksichtigen braucht. Laut und vernehmlich, als Herrscher, gebietet Krauss Calpurnia, sich dem Antonius in den Weg zu stellen, und dem Antonius, sie im Laufe zu berühren. Er fühlt sich bereits als Imperator. Die Sorge um den Thronfolger ist ihm nachstehend und natürlich.

Über das Rücksichtnehmen hinaus hat Caesar doch aus seiner langen Bahn der Erfahrung auf die letzten Höhen seines Daseins die Kunst mitgenommen, in den Menschen zu lesen und auf sie als Persönlichkeit so unwiderstehlich zu wirken, daß sie sich ihm enthüllen müssen. Durchbohrend, als wollte er Herz und Nieren prüfen, bohrt Krauss den Blick in das Antlitz des Wahrsagers. Die Stirne furcht sich unter der Gedankenarbeit, den Mann zu ergünden, und erhellt sich gleich darauf, wenn er in unfehlbarer Sicherheit mit einer wegwerfenden Handbewegung im Tone lächelnder Geringschätzung den Fall erledigt: «Ein Träumer! Laßt ihn gehen!»

Caesars königliche Zuversicht gewinnt für den Zuschauer etwas tragisch Verhängnisvolles: der stolz an die Untrüglichkeit seines Blickes glaubt, findet die Verräter in seiner nächsten Umgebung nicht aus. Schon ist uns sein Bild mit so markanten Zügen eingepreßt, daß wir ihn während Cascas Erzählung zusehen glauben, wie er mit immer schwächer abwehrender Handbewegung die ihm angebotene Krone dreimal ablehnt. Der scharf beobachtende Casca will bei der Komödie bemerkt haben, daß sie Caesar hart ankam. Und in der Tat hat er seiner Selbstüberwindung zu viel zugemutet. Die Nerven versagen ihm und er erleidet in voller Versammlung vor aller Augen einen bösen Anfall. Als er vom Kapitol zurückkehrt, steht er noch unter dem Eindruck dieses peinlichen Erlebnisses. Er ist ein anderer als auf dem Hinweg: das elfenbeinerne Antlitz leicht gerötet, der stete klare Blick des stählernen Auges in flackernde Unruhe versetzt, die selbstzufriedene Haltung erschuttert. Während er, Antonius beiseite ziehend, ihm seine Scheu vor Cassius ausdrückt, schweift sein Blick, mehr ängstlich als mißtrauisch, wiederholt nach rückwärts, zu dem Gefürchteten. Es ist, als warnte ihn sein Daimonion durch einen natürlichen Instinkt mit einer scheinbar unbegründeten Abneigung vor dem Anstifter seines Mordes. Er muß sich, wie in neuerlicher Anwandlung von Schwindel, einen Augenblick an Antonius lehnen. Aber der Wille siegt. Sogleich hat er sich wieder in der Gewalt und verbirgt nun seine Verlegenheit, seinen Verdruß über die Bloße, die er sich gegeben, indem er aus dem Geschehnis eine allgemeine Betrachtung macht: «Ich sag dir eher, was zu fürchten stände, als was ich fürchte.» Übertriebene, hochfahrende Worte sind ihm ein erprobtes Mittel, auf andere zu wirken, wenn er ihnen sein Inneres verbergen will. So jetzt: «Ich bin stets doch Caesar.» Er spricht nicht mit künstlich angekurbelter Würde. Was den Schwächling zum lächerlichen Narren stempeln würde, klingt im Herrschermund nur wie edles Selbstgefühl. Dann plötzlich, als wallte in ihm der Ingrimm auf über die hämische Mißgunst der Natur, die den unbegrenzten Machtwillen in einen siechen, bresthaften Leib gezwängt, schreit er es förmlich heraus: «denn dieses Ohr ist taub!»

Oberflächliche Betrachtung hat sich oft gewundert, daß Shakespeare die Schwachen und verkleinernden Züge Caesars aus dem Plutarch herübergenommen, da er doch nicht Raum hatte für die Entfaltung des ganzen Heldenbildes. Aber nur indem er den typischen Welteroberer und Weltherrscher, hinter dessen Namen für die meisten kaum eine blasser Persönlichkeitsvorstellung stand, ins Menschliche, natürlich Gewachsene, umbog, gab er ihm jene Mannigfaltigkeit entgegengesetzter Eigenschaften, jene innere Komplikation, die den dramatischen Charakter interessant macht. Nirgends hat Shakespeare seine Gestaltungskraft unnachahmlicher erwiesen als hier, wo er sich durch einen tausend Jahre festgeprägten geschichtlichen Namen und Machtbegriff nicht beirren ließ, einen überlieferten Typus in einen Vollblutmenschen umzuwandeln. Nirgends fordert er aber auch vom Darsteller ein intensiveres Spiel.

Unter die Gegensätze, die sich in Caesars Wesen finden, gehört die absolute Diesseitigkeit des Denkens, natürlich im Tatmenschen einer gottlos gewordenen Aufklärungszeit, während zugleich in seinem Unterbewußtsein die Anhänglichkeit an die Volksreligion fortarbeitet, obgleich sie sich nur scheu als Aberglaube ans Licht wagt. Calpurnias Angstträume, die ihn in schwerer Gewitternacht (II 2) aus dem Schlafe schrecken mit dem Aufschrei: «Sie ermorden Caesar!» haben

ihn verstört. Die hastige Bewegung, der ungeduldige Befehl deuten auf erregte Nerven. Aber wiederum flüchtet das innere Unbehagen hinter hochtönende Worte: «Mir haben stets Gefahren im Rücken nur gedroht; wenn sie die Stirn des Caesar werden sehen, sind sie verschwunden.» Die Vermessenheit kommt aus Krauss' Munde ohne alle Prahlerei, im Tone der Erfahrung, die zur Selbstverständlichkeit geworden. Wo er von sich in dritter Person spricht, geschieht es nicht in Aufgeblasenheit und Machtprotz, sondern er gibt damit dem Ausspruch nur einen leisen Nachdruck an Würde. «Caesar geht aus!» Einfach: die Wechselrede ist abgeschnitten. Es gibt keinen Einwand mehr. Und doch fehlt dem Satz nicht nur das Pathos, sondern selbst die Entschiedenheit. Sein Gemüt hat diesen Morgen einen Bruch. Das ist der wahre Grund, weshalb ihn Calpurnia umstimmen kann. Zur eigenen Erbauung, um sein Inneres ins Gleichgewicht zu bringen, erortert er den großartigen Fatalismus, der sein Glaube, seine Philosophie ist, wie die so vieler Tatmenschen. Krauss steigert dieses Bekenntnis in Ton und Ausdruck zu feierlicher Klarheit. Er hebt es über die Alltagssprache, wie es über den Inhalt des Alltagsdenkens gesteigert ist — tragischer Stil ohne alle Theatralik. Dann verleitet ihn sein inneres Schwanken zur Phrase: «Gar wohl weiß die Gefahr, Caesar sei noch gefährlicher als sie.» In Wirklichkeit fühlt er sich so wenig sicher, daß er zu einer Ausflucht greift: Marc Anton soll im Senat sagen, er sei unpaß. Kaum den Männern gegenüber, empfindet er diese Lüge als seiner unwürdig. Das ihm abgerungene Zuhausebleiben muß zur Kundgebung seines unumschränkten Willens dienen: «Caesar will nicht kommen. Sag ihnen das!» Der innere Zwiespalt soll durch eine Tyrannengeste bezwungen werden. Kaum findet Decius Brutus für den unheilverkündenden Augurensspruch die Auslegung, die Caesar paßt, als er, mit einer ausdrucksvollen Bewegung, die zu Calpurnia sagt: «Siehst du, so ist es und nicht anders!» die Tagesordnung umstoßt. Nun hat er zu sich selbst zurückgefunden. Sein Wesen lebt auf in heiterer Ruhe und frohem Darüberstehen. Mit der Hoflichkeit des Herrschers empfängt er die Gäste und will gern noch ein übriges an Leutseligkeit tun, da sich alles zum Guten gewandt.

Er stellt den Wahrsager zur Rede: «Die Iden des März sind da!» beiläufig, im Vorübergehen, wie man eine belanglose Sache behandelt. Die Antwort: «Doch nicht vorbei!» schlägt kaum mehr an sein Ohr. Artemidorus wird mit strenger Entschiedenheit abgewiesen. Breit und behaglich sitzt Caesar auf seinem kurulischen Stuhl, der in der (ganzlich verfehlten) Anordnung dieser Szene im Burgtheater ein über die anderen Sitzreihen gehobener ausgesprochener Thronessel ist. Er spricht von «seinem» Senat. Gleichgestellte liegen ihm zu Füßen. In seiner Hand hat er die Erfüllung oder Verwerfung ihrer Wünsche. Er genießt den Augenblick. Der Triumph steigt ihm zu Kopf. Mit weittragender, heller Stimme schmettert er seinen Selbstruhm hinaus: «Caesar tut kein Unrecht!» Und seine Selbstüberhebung: «Ich ließe wohl mich rühren, glich ich euch!» Und seine Selbstvergottung: «Ich bin standhaft wie des Nordens Stern!» Er fühlt sich als Schicksalsmacht. Was er verhängt, ist unabänderlich. Sein Wort klingt ehern und unerschütterlich. So kommt sein Hochmut zu Fall. Von Verschwörerdolchen getroffen, taumelt er die Stufen herab, Zuflucht suchend in den Armen des Brutus. Da stößt auch der, während er ihn umfängt, ihm den Stahl in die Brust. Den brechenden Blick zu ihm erhoben, haucht er den Schmerzensruf: «Brutus, auch du?» Und laßt sich mit dem letzten Seufzer:

«So falle, Caesar!» zu Boden gleiten. Er erliegt nicht seinen Wunden. Er stirbt am Verrat des Freundes.

Im Brutus Paul Hartmanns findet Krauss einen ebenbürtigen Gegenspieler. Wie politischer Ehrgeiz den Schwerpunkt von Caesars Persönlichkeit bildet, so ist Brutus von einem sittlichen Ehrgeiz beherrscht. Der Wunsch, recht zu handeln und vor den Menschen und dem eigenen Gewissen makellos zu sein, erfüllt sein Streben. Er steht erst an der Grenze des Mannesalters. Etwas Jünglinghaftes liegt auf diesem Idealisten und Träumer und reinen Toren ohne Weltklugheit und Welterfahrung, aber von heldengleichem Wesen. Schwärmerische, schwermütige Selbstversunkenheit lastet auf dem ursprünglich offenen Gemüt. Er fühlt, wie zwischen ihn und das Getriebe Roms ein Keil sich immer trennender und tiefer treibt. In zöger, zögernder Zurückhaltung wird er dem Verschwörungsgedanken des Cassius erst zugänglich, als er in der Tat eine sittliche Pflicht erkannt hat — nicht Verrat, sondern Opfer der Freundschaft auf dem Altar des Vaterlandes, Darbringung des Höchsten, Teuersten für die größte Sache. Eine düstere Glut der Begeisterung zeugt unerschütterliche Entschlossenheit. Frei und offen ist sein Zubekenntnis zur Tat. Er fühlt sich nicht als Mörder, sondern als Befreier, als Reiniger. Denn nicht gegen Caesars Person hat er den Dolch gezückt, sondern gegen Caesars Herrschsucht. Kunstlos, markig, überzeugt legt er dem Volke dar, was er getan. Er kann dafür einstehen. «Weil Caesar mich liebte, wein' ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr' ich ihn, aber — mit kraftigster Steigerung, als wollte er es dem Gedächtnis der leicht vergeßlichen Menge einhammern — weil er herrschsuchtig war, erschlug ich ihn.»

Doch das Gewissen des Brutus ist ein komplizierterer Apparat als er selbst weiß, und seine sophistische Auslegung des Geschehenen hält für die Dauer nicht vor. Obgleich Antonius die Totenehrung für ihn in das Hamlet'sche Höchstlob faßt, daß «die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden: er war ein Mann!» geht doch Brutus, wie Hamlet, zugrunde an der ihm vom Schicksal aufgebürdeten unmenschlichen Tat: Hamlet an ihrem Nicht-Vollbringen, Brutus an ihrem Vollbringen. Zerrüttung und Seelenleid ist sein Teil. Kein Wort der Reue gibt ihm der Dichter, aber der Ausdruck seiner Ergriffenheit ist so groß, daß eben dieses Verstummen als keusche Zurückhaltung des übermäßigen Grams wirkt. Sterbend erst enthüllt sich das belastete Gewissen der verbündeten Mörder: Cassius und Brutus scheiden mit Caesars Namen auf den Lippen.

Hier hatte die Regie (Albert Heine) einen ganz absonderlichen Einfall: sowohl bei Cassius' als bei Brutus' Tode ballten sich treibende dunkle Wolkengeschiebe und aus einem Lichtfleck formte sich ein Riesenantlitz: die Totenmaske Caesars. Es hatte etwas verblüffend Abstoßendes, solcherart mit der Frakturschrift einer Fliegerannonce am Himmel den tiefen Gedankenkern des Stückes mit theatralischer Aufdringlichkeit äußerlich vor Augen zu sehen, statt ihn dramatisch durch die Darstellung unabweisbar aus der Handlung aufleuchten zu lassen. Die dem Brutus (II 1) in den Mund gelegte These der Tragödie kann nicht deutlich und eindringlich genug hervorgehoben werden: «Wir stehen gegen Caesars Geist. O könnten wir Caesars Geist erreichen und Caesar nicht zerstückten!» Der Kampf richtet sich nicht gegen Caesars Person, sondern gegen den Imperialismus, als dessen Blutzeuge er fällt,

und der dennoch siegt. Caesars Geist beherrscht auch nach seinem Tode das Stück, ja, er scheint noch mächtiger, unwiderstehlicher durch seine Entrückung. Alles Irdische ist von ihm abgefallen. Als Mensch liefe ihm vielleicht Brutus im wundersamen Zauber seiner Reinheit den Rang ab. Nun wirkt der Tote in den Lebenden fort als eine geistige Potenz, als eine Schicksalsmacht. Sie haben nicht seinen Geist gemordet, den sie treffen wollten, sondern nur seinen Leib zerstückt, vergeblich ihre Hände mit seinem Blut besudelt. Ein feiner Zug war es, den vermeintlich mit Caesar getöteten Geist des Caesarentums in Oktavian plumper und unverhullter hervorbrechen zu lassen. Er gibt sich hochmütig und herrisch und erzwingt den Vortritt bei seinem Abgang mit Antonius (IV 1), der ihm kopfschüttelnd nachblickt.

Unter den Neuerungen der Einrichtung, die im Vergleich zu der seit 1907 gespielten (vgl. Jahrbuch 44) nicht durchweg Verbesserungen waren, fiel die Forumszene (III 2) auf. Sie spielte in einer im Bau begriffenen Basilika, deren noch nicht mit Marmor verkleidete Ziegelwände keinen Raum zur Entfaltung boten und der Bestattung etwas Unfeierliches, Gefälliges gaben. Störend wirkte dabei die Aufstellung der äußerst ungeschulten Komparserie im Vordergrund, mit dem Rücken zum Publikum, das über das Gewirr ihrer Arme und Beine hinweg zu den Hauptpersonen aufzusehen hatte. Vor dem Souffleurkasten ragte der Umbilicus Urbis hervor, auf dem, ein witziger Einfall, Cinna, der Poet, seine Szene spielte.

Helene Richter.

Essen:

«Viel Lärm um nichts» in der Übersetzung von Kroepelin.

An sich bot die Aufführung von «Viel Lärm um Nichts» nichts Außerordentliches. Es war eine gute, fleißig vorbereitete Durchschnittsleistung. Ihr fehlte das Leichtbeschwingte, Tänzerische, das die besondere Note der Inszenierungen der Shakespeareschen Lustspiele der benachbarten Bochumer Bühne bildet. Bis auf die glänzenden Konstabler- und Gerichtsszenen, für deren Erfolg wohl weniger die Regie als die mit der nötigen komischen Kraft begabten Darsteller (Hanns Olsen und Hellmuth Erdmann) verantwortlich zu machen sind, war die ganze Aufführung zu wenig sinnentfremdet, nicht beweglich genug, zu ernst. Die Darsteller der Hauptrollen nahmen Shakespeare, ihre Rolle und sich selbst zu ernst. Die erstaunlich schnell und lautlos funktionierende Drehbühne allein macht es nicht. Die Bühnenbilder Nehers waren architektonisch vollendet, bezaubernd in ihrer farbenfrohen Romantik, aber nicht so duftig und leicht, wie ein Shakespearesches Lustspiel es erfordert. Die Kostümierung war stilt und geschmackvoll bis auf den im Habitus verfehlten Klosterbruder. In allem also war der Eindruck zwiespältig.

Dennoch verdient die Aufführung hier Erwähnung, weil ihr die neue «Bearbeitung» von Herman Kroepelin zugrunde liegt. Aber auch sie hat ihre Vorzüge und ihre Nachteile. Für die Inszenierung wurde leider nicht die ganz in Versform gehaltene ursprüngliche Übertragung beibehalten, die auch auf der Bühne zu hören gewiß zum mindesten sehr interessant gewesen wäre, sondern die getreue, Vers und Prosa mischende Fassung, die den Vorzug des Kontrastes haben mag, aber nicht den der unmittelbaren Frische haben muß.

Kerb folgt jedenfalls in der Erfülhung des Sprachraums der Schlegelschen Überlieferung. In der Blutfülle und Farbigkeit erreicht er sein Vorbild nicht immer, aber man merkt stets, daß hinter seiner Fassung, die sich vor Abschwächungen, Auslassungen und Umstellungen im allgemeinen hutet, der erfahrene Bühnenfachmann steht. Dafür, daß die Kroepelinsche Wiedergabe einerseits frischer und andererseits schwerfälliger sein kann als die uns vertraute deutsche Übersetzung, seien einige Stellen mitgeteilt, die im Wortlaut der im Shakespeare-Verlag (Berlin) erschienenen gedruckten Vorlage entnommen sind:

Jedes Durchkreuzen, jede Durchquerung, jedes Hindernis ist ein Heiltrunk für mich, der ich krank bin an Mißgunst über ihn (S. 31) [Im Regiebuch heißt es sogar: der an Mißgunst über ihn schwer krank ist, S. 33].

Mein Prinz, verlangt nicht von so schlechter Stimme,

Daß sie das Lied noch einmal soll verschandeln (S. 34).

Die Wendung «verschandeln» statt «verderben» ist eine Verbesserung, der Relativsatz im ersten Falle ist es nicht. Verschoben für unser Sprachbewußtsein sind «Neuerungen» wie «bekodern» (S. 36), «sein querer Geist» (S. 47), «mit reiner unbedrangter Seele» (S. 62), «sich anschworen» (S. 7), «ankalken» (S. 93). Zweifelhaft erscheint der Ersatz von «nähren» durch «sich freuen» (S. 14) = cherish, der von «Kriminalamt» durch «Zerstreuung» (S. 72) = dissembly. Anderes wieder erscheint stilistisch und philologisch korrekter, wie z. B. «wie den eingeseiften Herkules auf dem schmutzigen mottenzerfressenen Wandbehang» (S. 54). Ein abschließendes Urteil sei damit nicht gesprochen über die neue Übertragung, sie hätte jedenfalls eine bessere «Uraufführung» verdient.

Karl Arns.

Weimar:

«Heinrich IV.», Erster und Zweiter Teil, und Marlowes «Faust».

Am 13. September 1927 fand eine Aufführung der beiden Teile «Heinrichs IV.» statt, die in der Bearbeitung des Oberspielleiters Dr. Friedrich Sebrecht einen Abend von etwa fünfstündiger Dauer beanspruchte. Es ist bekannt, daß Goethe sich für diese Schöpfung Shakespeares besonders interessierte; häufig gedenkt er ihrer, an den verschiedensten Stellen, so auch in den «Maximen und Reflexionen», mit den Worten: «Wenn alles verloren wäre, was je dieser Art geschrieben zu uns gekommen, so könnte man Poesie und Rhetorik daraus vollkommen wiederherstellen.» Und doch hat er selbst nie den Versuch gemacht, das Werk seinem Spielplan einzuverleiben. Die erste Aufführung beider Teile bleibt das Verdienst Dingelstedts im Jahre 1864; seit dieser Zeit gab es bis zum Jahre 1902 nur vereinzelte, auf längere Zwischenzeiten verteilte Vorstellungen, die indessen ohne nachhaltige Wirkung blieben. Daran ist wohl der Mangel an Geschlossenheit der inneren und äußeren Handlung schuld. Hauptvorgänge sind oft wie Episoden behandelt; dagegen nimmt episodisches Beiwerk einen allzu breiten Raum in Anspruch, besonders in der ersten Hälfte des zweiten Teiles. Was uns heute am meisten interessiert, das ist in politischer Hinsicht die Verteidigung des an Richard II. verübten Thronraubes und der Übergang der Krone auf den nunmehr rechtmäßigen Erben Heinrich V., und rein menschlich nehmen wir Anteil an den Klagen

des alternden Königs über seinen scheinbar ungeratenen Sohn und seinem Neid auf den glücklichen Vater des herrlichen Heinrich Percy. Vor allem aber haben wir Gefallen an dem tollen Treiben des Kronprinzen in der Gesellschaft der ausgelassenen Abenteurer und Aufschneider, an deren Spitze Falstaff das Hauptinteresse beansprucht. So stehen sich zwei Lebenskreise gegenüber: der niedere jenseits der Ehre, die Welt der Frau Hurtig und des Dortohen Lakenreißer mit der edeln Saufkumpane; und entgegengesetzt der höfische Kreis eidbrüchiger Rebellen, die gläserne Welt starrer Formen, wo sich hinter hochklingendem Ehrbegriff auch List und Wortbruch verschanzt; aber Heinrich IV., der einstige Thronräuber, wächst durch Leiden hindurch zu wahrhaftem Menschentum.

Auf dieser Basis mußten bei der Einrichtung lediglich historische Szenen etwas zurücktreten, doch mußten die Eckpfeiler im Gange der Handlung erhalten bleiben. Also selbstverständlich das Komplott um Percy und darum wohl auch die zweite Verschwörung, die Northumberland's Schmerz um den toten Sohn schmiedet. Immer war für die Bearbeitung neben dem Handlungswert das rein menschliche in den einzelnen Szenen entscheidend. Es bleiben 16 Szenen, die sich leicht in 5 Aktgruppen gliedern ließen. So dürfen wir die Arbeit Dr. Sebrechts als im wesentlichen gelungen bezeichnen.

Was die Darstellung im einzelnen anbelangt, so gebührt die Palme dem Vertreter des alten Heinrich, Max Brock, besonders in der Sterbeszene. Hier war auch Otto Graf als Prinz Heinz dem Vater nahezu ebenbürtig, während ihm in der Gestaltung der tollen, lustigen Szenen der Esprit, die naive Freude fehlte. Daran mangelte es auch dem für den Falstaff im Grunde prädestinierten Wilhelm Holtz, dessen Humor nicht flüssig genug war und mehrfach etwas gezwungen anmutete. Überaus gelungen war dagegen sein Spiel beim endgültigen Zusammenbruch, wobei der Darsteller im Mittelpunkt des Interesses stand. Auf erfreulicher Höhe bewegte sich Hans Illiger als Heinrich Percy, der glücklicherweise auf das sonst übliche Stottern verzichtete und eine heißblütige, äußerst temperamentvolle Gestalt schuf.

Aus Anlaß der letzten Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft kam diesmal nicht, wie üblich, ein Stück Shakespeares zur Aufführung, sondern Christopher Marlowes «Tragödie vom Doktor Faust». Die Wahl dieses Werkes war sicherlich zu begrüßen, da sie die Kenntnis eines der hervorragendsten Stücke von Shakespeares bedeutendstem Vorgänger vermittelte. Die Vorstellung war mehr als ein literarisches Experiment, sie war eine künstlerische Tat des Generalintendanten Dr. Franz Ulbrich, der die Spielleitung der bewährten Einsicht Max Brocks überlassen hatte. Die Ausgabe des Stückes von 1604 wurde unter Benutzung einiger Teile der Ausgabe von 1616 in der noch ungedruckten Übersetzung der Herren A. Morsbach und A. Rapp der Aufführung zugrunde gelegt. Bei der Einrichtung kam es darauf an, die im Original etwas zerrissene Handlung mit Rücksicht auf das dem Helden gebührende Übergewicht möglichst zusammenzudrängen und die guten Triebe der vielen Rüpel-szenen einigermaßen zu beschneiden, ohne dabei das für die Zeit der Entstehung des Stückes charakteristische Milieu zu schädigen. Der äußere Rahmen, den der Spielleiter der Einrichtung gab, erinnerte mehrfach an die altenglische Mysterienbühne; die Aufgabe des häufigen Szenenwechsels wurde musterhaft gelöst. Im Mittelpunkt der Handlung stand Hans Illiger

als temperamentvoller Vertreter der Titelrolle; den über den Fall der Engel schwermutig philosophierenden Mephistopheles gestaltete Bernhard Vollmer zu einem wirkungsvollen Gegenstück seines Herrn.

Als Vorstellung am 23. April des nächsten Jahres ist Shakespeares «Julius Caesar» in Aussicht genommen. Otto Francke.

London:

«Die beiden edlen Vettern» von Fletcher und Shakespeare,
auf der Bühne des «Old Vic»

Ein dramatisches Experiment stellte die Aufführung der «Two Noble Kinsmen» im Londoner Volkstheater «Old Vic» im März 1928 unter Leitung der um die Erneuerung Shakespearescher Dramen hochverdienten Direktorin Miss Lilian Baylis dar. Das Stück, das Chaucers Geschichte von der unseligen Liebe der beiden edlen Vettern aus Theben zu der Athenischen Prinzessin Emilia darstellt, der blonden Schwägerin des Herzogs Theseus, ist ja auf dem Titelblatt des ersten Druckes (1684) bezeichnet als von Fletcher und Shakespeare gemeinsam verfaßt. Das mag insofern stimmen, als der junge Fletcher vielleicht einen Entwurf Shakespeares, der diesen wohl nicht sehr interessierte, zur Ausführung bekam. Es ist dieselbe Fabel, die Shakespeare schon als junger Dichter mit dem wundersamen Zauber des Sommernachtstraums umgeben hatte. Hier aber war im günstigsten Falle nur der Teil, in dem wir am wenigsten von diesem Zauber spüren, die Theseus-Handlung, von des Meisters Hand gefertigt; alles übrige fügte der Jüngere hinzu, der in seiner Weltauffassung, in seinem Geschmack, in seinem Stil andere Wege ging. Das trat bei der sehr dankenswerten Aufführung nur allzu deutlich hervor. Den dramatischen Mittelpunkt bildete, auch durch das vortreffliche Spiel von Miss Jean Forbes-Robertson, die echt Fletchersche Figur der Tochter des Kerkermeisters, die sich in den einen der beiden Helden unglücklich verliebt hat — eine jener liebenden Frauengestalten Fletchers, die er mitteilslos neben dem Weg des Helden zugrunde gehen läßt. Nicht eine Ophelia, in deren Grab ein Hamlet springt, obwohl Fletcher seiner Kerkermeisterstochter viel Einzelzüge, besonders in den Wahnsinnszenen, von ihr gegeben hat, sondern ein liebendes Geschöpf, das sozial tiefer steht als ihr Geliebter und deshalb nicht hoffen darf, das Ziel seiner Liebe je zu erreichen. Das ist die hofische Einstellung Fletchers, die sich aber auch in der Gestalt der anderen liebenden Frau, Emilia, widerspiegelt, einer ganz oberflächlichen empfindenden Hofdame. Das Schicksal ihrer beiden Liebhaber vermochte auf der Bühne viel weniger zu packen als in Chaucers fein ausgemeißelter Verserzählung. Der Zuschauer hatte die Empfindung, daß von Shakespeares erklärender Kunst in dem Stück so gut wie nichts mehr zu merken sei, besonders da auch die rhetorische Poesie in den Reden des Theseus durch die undeutliche Aussprache gerade des Vertreters dieser Rolle leider verloren ging. So wird Miss Baileys Versuch wohl nicht zur Nachahmung reizen, aber deshalb wollen wir Shakespeare-Freunde ihr doch nicht weniger dankbar dafür sein, daß sie uns dieses seit dem Ende des 17. Jahrhunderts nicht wieder gespielte Stück in einer im ganzen recht guten Aufführung vor Augen gebracht hat. W. Keller.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1927.

- Aachen*, Stadttheater: Hamlet 2. — Irrungen 4 (davon 1 auf der Freilichtbühne). — Romeo 8. — Was ihr wollt 7. — Widerspenstige 8. — Wie es euch gefällt 6.
- Aalen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Allenstein*, Landestheater Sud-Ostpreußen: Hamlet 5 (davon 1 in Dt. Eylau). — Romeo 2.
- Altona (Elbe)*, Stadttheater: Coriolan 14. — Widerspenstige 15.
- Amberg* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Annaberg (Erzgeb.)*, Stadttheater: Romeo 5.
- Ansbach* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Arnstadt*, Schwarzburgisches Landestheater: Widerspenstige 1.
- Augsburg*, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Verlorene Liebesmuh 1 (Gastsp. d. Münchener Kammersp.).
- Aussig (Elbe)*, Stadttheater: Hamlet 1. — Romeo 4.
- Bahn* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Baldenburg* — siehe bei Köslin, Pommersche Landesbühne.
- Barmen*, Stadttheater: Hamlet 7.
- Basel*, Stadttheater: Sommernachtsstraum 8 (davon je 1 in Mulhausen u. Straßburg). — Sturm 2. — Was ihr wollt 9 (davon 1 in Lorrach).
- Belgard* — siehe bei Köslin, Pommersche Landesbühne.
- siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Berlin*, Schauspielhaus: Hamlet 12. — Kaufmann 23. — Maß für Maß 29. — Deutsches Theater: Troilus 19. — Lessing-Theater: Heinrich IV. 42. — Volksbühne (Theater am Bülowplatz): Sommernachtsstraum 48. — siehe auch Magdeburg, Stadttheater.
- Theater in der Königgrätzer Str.: Was ihr wollt 1.
- Kunstbühne der Gesellschaft für Volksbildung: Widerspenstige 12 (davon je 1 in Burg, Nauen u. Kyritz).
- Pommersche Landesbühne — siehe unter den Spielorten: Köslin u. Stargard.
- Bern*, Stadttheater: Larm um nichts 1.
- Biberach* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Bielefeld*, Stadttheater: Kaufmann 3. — Romeo 2.
- Bitburg* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Bochum*, Stadttheater: Heinrich IV. Teil 1: 5. — Teil 2: 7. — Heinrich V.: 8. — Heinrich VI. Teil 1 u. 2: 7. — Heinrich VI. Teil 3: 6. — Heinrich VIII.: 6. — König Johann 3. — Richard II. 3. — Richard III. 8. — Sommernachtsstraum 3.
- Bonn*, Stadttheater: Kaufmann 7.
- Brandenburg a. H.*, Stadttheater: Kaufmann 6. — Was ihr wollt 4.
- Braunschweig*, Braunschweiger Landestheater: Richard III. 6. — Wie es euch gefällt 7.
- siehe auch Peine, Volksbühne.
- Bregenz* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Bremen*, Stadttheater: Richard II. 3. — Sommernachtsstraum 5. — Schauspielhaus: Cymbelin 5. — Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Was ihr wollt 8.
- Bremerhaven*, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastsp. d. Moissi-Ens.).
- Breslau*, Lobe-Theater: Hamlet 1. — Sommernachtsstraum 21.
- Schlesische Bühne: Was ihr wollt 13 (davon je 1 in Frankenstein, Freyhan, Groß-Wartenberg, Haynau, Landeshut, Liebau, Lüben, Militsch, Muskau, Neurode, Rothenburg O.-L., Steinau, Wohlau).
- Bretten* — siehe bei Karlsruhe, Badische Bühne.
- Bromberg*, Deutsche Bühne: Sturm 5.
- Brünn*, Deutsches Haus: Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
- Schauspielhaus: Romeo 1. — Was ihr wollt 3.
- Buer* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Bütgenbach (Belg.)* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Bütow* — siehe bei Köslin, Pommersche Landesbühne.
- Burg* — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. für Volksbildung.

- Calw* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Cammin* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Cassel*, Staatstheater: Wintermärchen 5.
- Celle*, Freie Volksbühne: Widerspenstige 1 (Gastsp. d. Harburger Stadtth.).
- Cham* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Chemnitz*, Stadt. Theater: Opernhaus: Lärm um nichts 9.
- Cleve* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Coblenz*, Stadttheater: Lärm um nichts 10.
- Cochem* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Cöthen* — siehe bei Dessau, Friedrich-Theater.
- Cottbus*, Stadttheater: Julius Caesar 1. — Was ihr wollt 6.
- Crefeld*, Stadttheater: Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Lear 10.
- Danzig*, Stadttheater: Sommernachts Traum 1. — Widerspenstige 3.
- Darmstadt*, Hessisches Landestheater, Großes Haus: Macbeth 5. — Wintermärchen 8.
- Deggendorf* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Dessau*, Friedrich-Theater: Maß für Maß 1. — Wie es euch gefällt 3 (davon 1 in Cöthen).
- Detmold*, Lippisches Landestheater: Kaufmann 4 (davon 1 in Paderborn). — Romeo 3 (davon 1 in Paderborn).
- Dt. Eylau* — siehe bei Allenstein, Landestheater Süd-Ostpreußen.
- Diekirch* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Döbeln*, Stadttheater: Widerspenstige 5.
- Donauessingen* — siehe bei Karlsruhe, Badische Bühne.
- Dortmund*, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Macbeth 2.
- Dramburg* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Dresden*, Sachs. Staatstheater: Schauspielhaus: Hamlet 6. — Heinrich IV. Teil 1: 5. — Teil 2: 12. — Maß für Maß 3. — Wie es euch gefällt 7. — Albert-Theater: Irrungen 18. — Kaufmann 11. — Othello 4.
- Düsseldorf*, Städtische Theater, Großes Haus: Sturm 4.
- Düsseldorf*, Städtische Theater, Kleines Haus: Sturm 1.
- Schauspielhaus: Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.).
- Duisburg*, Stadttheater: Heinrich IV. Teil 1: 2. — Teil 2: 2. — Heinrich V. 2. — Heinrich VI. Teil 1 u. 2: 1. — Teil 3: 1. — Heinrich VIII. 1. — König Johann 2. — Richard II. 2. — Richard III. 4. — Widerspenstige 5.
- Ebingen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Eisenach*, Stadttheater: Wintermärchen 9.
- Elberfeld*, Stadttheater: Hamlet 4.
- Ellwangen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Erfurt*, Stadttheater: Hamlet 6.
- Esch-Alzette (Luxemburg)* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Essen*, Stadttheater: Hamlet 14. — Wie es euch gefällt 2.
- Eßlingen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Eynatten (Belg.)* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Falkenburg* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Feuerbach* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Flensburg*, Stadttheater: Sommernachts Traum 5. — Widerspenstige 4.
- Frankenstein* — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Frankfurt a. M.*, Schauspielhaus: Sturm 9. — Widerspenstige 15. — Neues Theater: Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.).
- Frankfurt a. O.*, Stadttheater: Richard III. 9. — Was ihr wollt 4.
- Freising* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Freyhan* — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Friedrichshafen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Fürth i. B.*, Stadttheater: Lärm um nichts 1. — Lear 1. — Was ihr wollt 1.
- Füssen* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Gablonz a. N.*, Stadttheater: Was ihr wollt 7.
- Garmisch* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Geilenkirchen* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Geislingen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.

- Gemünd* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Gera*, Reußisches Theater: Macbeth 2. — Sommernachtsraum 1.
- Glauchau i. S.*, Vereinstheater: Othello 1 (Gastsp. d. Leipziger Städt. Theat.).
- Gmünd* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Göppingen* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Görlitz*, Stadttheater: Wintermärchen 3.
- Goslar* — siehe bei Hildesheim, Stadttheater.
- Gotha*, Landestheater: Sommernachtsraum 3.
- Graz*, Stadttheater: Sommernachtsraum 3. — Widerspenstige 1.
- Greifenberg* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Greifenhagen* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Greifswald*, Neues Stadttheater: Kaufmann 1. — Maß für Maß 1.
- Greiz* — siehe bei Plauen i. V., Stadttheater.
- Groß-Wartenberg* — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Guben*, Stadttheater: Sommernachtsraum 3.
- Gunzburg* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Halberstadt*, Stadttheater: Irrungen 5. — Maß für Maß 4. — Widerspenstige 4.
- Halle a. S.*, Stadttheater: Kaufmann 10. — Richard II. 7.
- Hamborn a. Rh.*, Stadttheater: Widerspenstige 4. — siehe auch bei Oberhausen, Stadttheater.
- Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus: Kaufmann 6. — Othello 5. — Kammerspiele: Hamlet 11.
- Hannau*, Stadttheater: Was ihr wollt 8 (davon je 1 in Homburg u. Offenbach).
- Hannover*, Opernhaus: Othello 3. — Widerspenstige 1. — Schauspielhaus: Antonius u. Kleopatra 9. — Hamlet 2. — Othello 9. — Widerspenstige 3. — Wie es euch gefällt 1. — Deutsches Theater: Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.).
- Harburg a. E.*, Stadttheater: Othello 5. — siehe auch Celle, Freie Volksbühne.
- Haynau* — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne. — siehe bei Jauer, Stadttheater.
- Hechingen* — siehe bei Karlsruhe, Badische Bühne.
- Heidelberg*, Stadttheater: Kaufmann 7.
- Heidenheim* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Heilbronn*, Stadttheater: Kaufmann 2.
- Heinsberg* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Hildesheim*, Stadttheater: Lärm um nichts 4. — Wintermärchen 5 (davon 1 in Goslar).
- Hof a. S.*, Stadttheater: Was ihr wollt 4 (davon 1 in Markt Redwitz).
- Homburg* — siehe bei Hanau, Stadttheater.
- Husum* — siehe bei Schleswig, Nordmark-Landestheater.
- Immenstadt* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Jauer*, Stadttheater: Kaufmann 5 (davon 1 in Haynau).
- Jena*, Spiele im Theater der Stadt Jena: Gastsp. des Deutschen Nationaltheaters Weimar: Kaufmann 6.
- Karlsruhe*, Landestheater: Hamlet 2. — Lärm um nichts 5. — Macbeth 6. — Wie es euch gefällt 10. — Badische Bühne: Was ihr wollt 6 (davon je 1 in Bretten, Donaueschingen, Hechingen, Villingen und 2 in Sigmaringen).
- Kaufbeuren* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Kiel*, Stadttheater: Lärm um nichts 5 (davon 1 in Neumünster). — Richard III. 5. — Wie es euch gefällt 5 (davon 1 in Neumünster).
- Kirchheim* — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Klagenfurt*, Stadttheater: Hamlet 1.
- Köln a. Rh.*, Schauspielhaus: Sommernachtsraum 7. — Wie es euch gefällt 14.
- Königsberg i. Pr.*, Ostpreuß. Landestheater, Stadttheater: De lostgen Wiewer 1 (Niederpreuß. Bühne). — Ostpreuß. Landestheater, Neues Schauspielhaus: Sturm 11. — Was ihr wollt 13.
- Köslin*, Pommersche Landesbühne: Widerspenstige 12 (davon je 1 in Baldenburg, Belgard, Bütow, Lauenburg, Pollnow, Rügenwalde, Rumbke, Zanow). — siehe auch bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Kolberg* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

- Konstanz** (-Schaffhausen-Winterthur), Vereinigte Stadttheater: Hamlet 1 (Schaffhausen). — Othello 5 (davon 2 in Winterthur). — Romeo 6 (davon je 1 in Radolfzell u. Schaffhausen). — Was ihr wollt 7 (davon je 1 in Radolfzell u. Winterthur).
- Kyritz** — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. für Volksbildung.
- Labes** — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Landeshut** (Schles.) — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Landsberg a. W.**, Stadttheater: Lärm um nichts 4. — Lear 3.
- Landsberg (Oberb.)** — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Landshut** (Niederb.), Stadttheater: Othello 3. — Wintermarchen 2.
- Lauenburg** — siehe bei Koslin, Pommersche Landesbühne.
- Leipzig**, Altes Theater: Hamlet 2 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Wie es euch gefällt 17.
- siehe auch Glauchau i. S., Vereinstheater.
- Schauspielhaus: Kaufmann 4.
- Liebau** — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Liegnitz**, Stadttheater: Othello 7. — Sommernachtstraum 1.
- Linz** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Lorrach** — siehe bei Basel, Stadttheater.
- Ludwigsburg** — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Lübeck**, Stadttheater: Was ihr wollt 4.
- Lüben** — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Luxemburg** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Luzern**, Stadttheater: Hamlet 4.
- Magdeburg**, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Sommernachtstraum (Gastsp. d. Berliner Volksbühne). — Was ihr wollt 8.
- Wilhelmtheater: Was ihr wollt 1.
- Wie es euch gefällt 20.
- Mainz**, Stadttheater: Othello 6 (davon 1 in Worms). — Wintermärchen 7 (davon 1 in Worms).
- Malmedy** (Belg.) — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Mannheim**, Nationaltheater: Hamlet 7. — Verlorene Liebesmüh 5. — Romeo 3.
- Markt Redwitz** — siehe bei Hof a. S., Stadttheater.
- Marl** — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Mayen** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Mechernich** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Meiningen**, Landestheater: Sommernachtstraum 11. — Wie es euch gefällt 2.
- Meißen**, Stadttheater: Was ihr wollt 3.
- Memel**, Städtisches Schauspielhaus: Kaufmann 1.
- Memmingen** — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Militsch** — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Montjoie** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Mühdorf** — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Mühlhausen i. Th.**, Schauspielhaus: Othello 5.
- Mülhausen (Els.)** — siehe bei Basel, Stadttheater.
- München**, Prinzregententheater: Coriolanus 6. — Richard III. 11. — Timon 4. — Wintermärchen 15.
- Bayerische Landesbühne: Kaufmann 22 (davon je 2 in Bregenz, Füssen u. Gunzburg, je 1 in Amberg, Ansbach, Cham, Deggendorf, Freising, Garmisch, Immenstadt, Kaufbeuren, Landsberg, Memmingen, Mühdorf, Passau, Rosenheim, Traunstein, Weiden, Weißenburg).
- Kammerspiele (Schauspielhaus): Verlorene Liebesmüh 12.
- siehe auch Augsburg, Stadttheater.
- München-Gladbach**, Stadttheater: Wie es euch gefällt 5. — Wintermärchen 3.
- Münster i. W.**, Stadttheater: Romeo 7.
- Münsterfeld** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Muskau** — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Nauen** — siehe bei Berlin, Kunstbühne d. Ges. für Volksbildung.
- Naugard** — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Neuerburg** — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Neumünster** — siehe bei Kiel, Stadttheater.
- Neurode** — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Neuß (Rhein)**, Rheinisches Städtebundtheater: Othello 7 (davon 2 in Buer, je 1 in Cleve, Marl und Wesel).

Neustettin — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Nürnberg, Altes Theater: Lärm um nichts 18. — Lear 12. — Was ihr wollt 12.

Oberhausen, Stadttheater: Widerspenstige 8 (davon 4 in Hamborn).

Offenbach — siehe bei Hanau, Stadttheater.

Oldenburg, Landestheater: Sommernachtstraum 10 (davon einmal nur Akt II). — Wintermärchen 6.

Paderborn — siehe bei Detmold, Lippisches Landestheater.

Passau — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.

Peine, Volksbühne: Wie es euch gefällt 1 (Gastsp. d. Braunschweig. Landestheaters).

Plauen i. V., Städt. Theater: Hamlet 8 (davon 1 in Greiz).

Pollnow — siehe bei Koslin, Pommersche Landesbühne.

Potsdam, Schauspielhaus: Widerspenstige 9.

Prag, Neues Deutsches Theater: Sommernachtstraum 6.

Prum — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.

Pyriz — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Radolfzell — siehe bei Konstanz, Vereinigte Stadttheater.

Ratibor, Stadttheater: Hamlet 4.

Ravensburg — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.

Regensburg, Stadttheater: Richard III. 4.

Regenwalde — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Reichenbach — siehe bei Zwickau, Stadttheater.

Reichenberg i. B., Stadttheater: Hamlet 1. — Othello 1.

Remagen — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.

Remscheid, Schauspielhaus: Wie es euch gefällt 3.

Reutlingen — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.

Rheydt, Schauspielhaus: Richard III. 5. — Widerspenstige 3.

Riga, Deutsche Schauspiele: Kaufmann 5. — Wie es euch gefällt 3.

Rosenheim — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.

Rostock, Stadttheater: Lear 4.

Rothenburg O.-L. — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.

Rudolstadt, Schwarzburgisches Landestheater: Sommernachtstraum 4.

Rügenwalde — siehe bei Köslin, Pommersche Landesbühne.

— siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Rumbke — siehe bei Koslin, Pommersche Landesbühne.

Salzburg, Stadttheater: Lärm um nichts 2.

St. Gallen, Stadttheater: Wie es euch gefällt 7.

Schaffhausen — siehe bei Konstanz, Vereinigte Stadttheater.

Schlawa — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Schleswig, Nordmark-Landestheater: Hamlet 5 (davon 1 in Husum).

Schneidemühl, Landestheater: Othello 2. — Widerspenstige 5.

Schwedt — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.

Schwerin, Mecklenburg. Staatstheater: Hamlet 6 (davon 2 in Wismar). — Sommernachtstraum 1.

Sigmaringen — siehe bei Karlsruhe, Badische Bühne.

Sindelfingen — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.

Sondershausen, Landestheater: Widerspenstige 2.

Stargard, Pommersche Landesbühne: Kaufmann 21 (davon je 3 in Köslin u. Kolberg, je 1 in Bahn, Belgard, Dramburg, Falkenburg, Greifenberg, Greifenhagen, Labes, Naugard, Neustettin, Pyritz, Regenwalde, Rügenwalde, Schlawa, Schwedt, Treptow).

— Was ihr wollt 17 (davon je 1 in Cammin, Greifenhagen, Labes, Naugard, Pyritz).

Steinau — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.

Stendal, Stadttheater: Hamlet 4. — Kaufmann 4. — Sommernachtstraum 5.

Stettin, Stadttheater: Widerspenstige 4.

Stolp i. P., Stadttheater: Kaufmann 3.

Straßburg (Els.) — siehe bei Basel, Stadttheater.

Stuttgart, Württembergisches Landestheater, Großes Haus: Sturm 10. — Kleines Haus: Wie es euch gefällt 4 (davon 1 in Tübingen). — Wintermärchen 4.

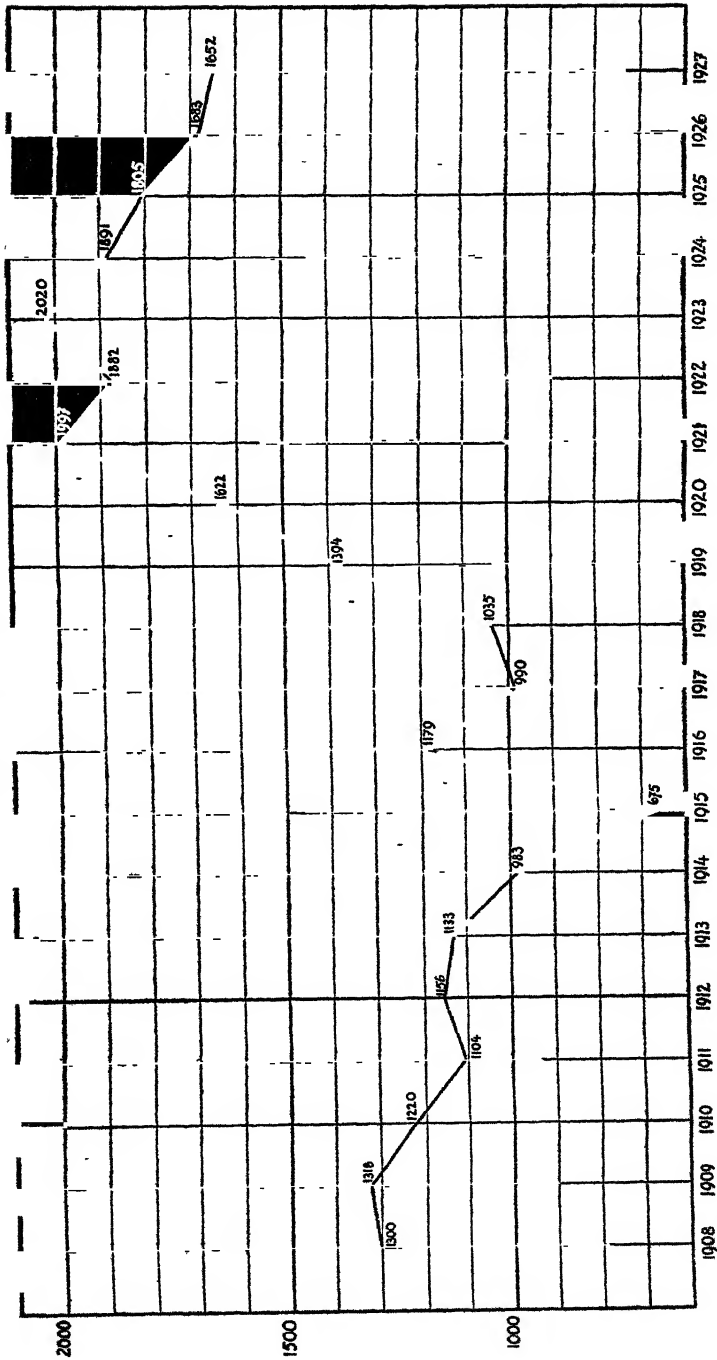
— Schauspielhaus: Lärm um nichts 13.

— Württembergische Volksbühne: Othello 4 (davon 3 in Eßlingen, 1 in Calw). — Was ihr wollt 16 (davon 3 in Eßlingen, 2 in Bregenz,

- je 1 in Aalen, Calw, Ellwangen, Friedrichshafen, Göppingen, Heidenheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Reutlingen, Sindelfingen, Tübingen). — Die lustigen Weiber 15 (davon 8 in Eßlingen, 2 in Reutlingen, je 1 in Biberach, Ebingen, Feuerbach, Friedrichshafen, Geislingen, Gmund, Göppingen, Heidenheim, Ludwigsburg, Ravensburg).
- Thale a. H.*, Harzer Bergtheater (Grüne Bühne): Lärm um nichts 15.
- Traben-Trarbach* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Traunstein* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Treptow* — siehe bei Stargard, Pommersche Landesbühne.
- Trier*, Stadttheater: Hamlet 1 (Gastsp. d. Moissi-Ens.). — Westdeutsche Bühne: Was ihr wollt 28 (davon je 1 in Bitburg, Butgenbach [Belg.], Cochem, Diekirch, Esch-Alzette [Luxemb.], Eynatten [Belg.], Geilenkirchen, Gemund, Heinsberg, Linz, Luxemburg, Malmédy [Belg.], Mayen, Mechernich, Montjoie, Munstereifel, Neuerburg, Prüm, Remagen, Traben-Trarbach, Wittlich, Zell [Mosel], Zulpich).
- Troppau*, Stadttheater: Lear 3.
- Tübingen* — siehe bei Stuttgart, Württembergisches Landestheater. — siehe bei Stuttgart, Württembergische Volksbühne.
- Ulm a. D.*, Stadttheater: Lärm um nichts 3.
- Villingen* — siehe bei Karlsruhe, Badische Bühne.
- Waldenburg i. Schl.*, Stadttheater: Widerspenstige 4.
- Warnsdorf*, Stadttheater: Widerspenstige 1.
- Weiden* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Weimar*, Deutsches Nationaltheater: Antonius u. Kleopatra 3. — Heinrich IV. 6. — Kaufmann 15. — siehe auch Jena (Spiele im Theater der Stadt Jena).
- Weißenburg* — siehe bei München, Bayerische Landesbühne.
- Wesel* — siehe bei Neuß, Rheinisches Städtebundtheater.
- Wien*, Burgtheater: Julius Caesar 1. — Coriolanus 5. — Kaufmann 5. — Romeo 2. — Sommernachtsraum 2. — Troilus 8. — Was ihr wollt 1. — Widerspenstige 1. — Wintermärchen 1. — Deutsches Volkstheater: Hamlet 3.
- Wiesbaden*, Staatstheater, Großes Haus: Othello 4.
- Winterthur* — siehe bei Konstanz, Vereinigte Stadttheater.
- Wismar* — siehe bei Schwerin, Mecklenburg. Staatstheater.
- Wittlich* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Wohlau* — siehe bei Breslau, Schlesische Bühne.
- Worms* — siehe bei Mainz, Stadttheater.
- Würzburg*, Stadttheater: Sommernachtsraum 5.
- Zanow* — siehe bei Köslin, Pommersche Landesbühne.
- Zell (Mosel)* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Zulpich* — siehe bei Trier, Westdeutsche Bühne.
- Zürich*, Stadttheater: Kaufmann 3. — Schauspielhaus: Hamlet 1. — Kaufmann 11.
- Zwickau*, Stadttheater: Kaufmann 5 (davon 1 in Reichenbach).

Nach vorstehender Zusammenstellung sind für das Berichtsjahr 1926 Shakespeares-Aufführungen zu verzeichnen, an denen 146 (1926: 169) Theatergesellschaften beteiligt sind. Gegen 1926 bedeutet das einen Rückgang um 31 Aufführungen. Die seit dem Jahre 1923 ständig fallende Kurve der Spielziffern setzt somit auch diesmal, wenn auch langsamer als in den Vorjahren, ihre Abwärtsbewegung fort. Gestiegen im Vergleich zum Vorjahre ist dagegen die Zahl der zur Aufführung gebrachten Werke Shakespeares. 1926 war sie 28, diesmal beträgt sie 33, eine wohl noch nie erreichte Zahl. Bis auf 3 Stücke, die schon an und für sich nur selten gegeben werden («Die beiden Veroneser» — «Ende gut, alles gut» — «Titus Andronicus»), ist somit das gesamte Werk Shakespeares zur Darstellung gekommen. Als Besonderheit sei noch die Aufführung der «Lustigen Weiber» durch die «Niederpreussische Bühne» im

Graphische Darstellung der Shakespeare-Aufführungen der letzten 20 Jahre auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen.



Stadttheater zu Königsberg i. Pr. vermerkt (5. Dez.), die, nach Dorr-Bink, in platt-ostpreussischer Mundart gespielt wurde.

Im einzelnen wurden folgende Stücke aufgeführt:

Der Kaufmann von Venedig	195mal durch	26 Gesellschaften
Was ihr wollt	187 „ „	26 „
Ein Sommernachtstraum	155 „ „	22 „
Hamlet	135 „ „	36 „
Der Widerspenstigen Zähmung	131 „ „	25 „
Wie es euch gefällt	117 „ „	19 „
Viel Lärm um nichts	90 „ „	13 „
Othello	74 „ „	16 „
Das Wintermärchen	68 „ „	12 „
Richard III.	52 „ „	8 „
Heinrich IV. (Teil 1 u. 2 zus.)	48 „ „	2 „
Romeo und Julia	44 „ „	12 „
Sturm	42 „ „	7 „
Maß für Maß	38 „ „	5 „
König Lear	33 „ „	6 „
Die Komödie der Irrungen	27 „ „	3 „
Troilus und Cressida	27 „ „	2 „
Coriolanus	25 „ „	3 „
Heinrich IV. Teil 2	21 „ „	3 „
Verlorene Liebesmüh'	18 „ „	3 „
Die lustigen Weiber von Windsor	16 „ „	2 „
Richard II.	15 „ „	4 „
Macbeth	15 „ „	4 „
Heinrich IV. Teil 1	12 „ „	3 „
Antonius und Kleopatra	12 „ „	2 „
Heinrich V.	10 „ „	2 „
Heinrich VI. Teil 1 u. 2 zus.	8 „ „	2 „
Heinrich VI. Teil 3	7 „ „	2 „
Heinrich VIII.	7 „ „	2 „
König Johann	5 „ „	2 „
Cymbelin	5 „ „	1 Gesellschaft
Timon von Athen	4 „ „	1 „
Julius Caesar	2 „ „	2 Gesellschaften

Wieder ist zu berichten, daß auch diesmal von allen deutschen Städten Berlin die höchste Shakespeare-Spielziffer aufzuweisen hat. Seit zehn Jahren steht es in dieser Hinsicht an der Spitze. Dazu ist der Abstand der Berliner Spielzahl zur jeweils nächsthohen, abgesehen von den Zahlen der Jahre 1920 und 1923, in denen die Aufführungsziffer Münchens fast die Berlins erreichte, stets ein recht beträchtlicher. Das gilt auch vom Berichtsjahre: die Spielziffer Berlins ist mit 183 fast dreimal so groß als die nächstfolgende, die für Dresden mit 66 zu buchen ist. Verglichen mit dem Vorjahre ist diesmal Shakespeare in Berlin bedeutend mehr gespielt worden. 1926 gab es nur 117 Aufführungen zu verzeichnen. Auch die Zahl der Bühnen, die Shakespeare zu Worte kommen ließen, ist von fünf auf sechs gestiegen, und gegenüber sieben Stücken kamen

diesmal acht Werke Shakespeares zur Darstellung. Aber trotz dieser großen und steigenden Zahlen ist doch wohl festzustellen, daß in den letzten Jahren Berlins Shakespeare-Pflege mehr in die Breite als in die Tiefe gegangen ist, da mehr von hohen Aufführungsziffern einiger weniger Stücke als von einem reichen Spielplan zu berichten ist. So brachten diesmal von den sechs zu nennenden Berliner Bühnen fünf nur je ein Shakespearesches Werk heraus, meist wochenlang hintereinander aufgeführt — beispielsweise spielte das Lessing-Theater vom 2. bis 30. September und vom 1. bis 13. Oktober «Heinrich IV.», die Volksbühne vom 14. bis 31. Mai und vom 1. bis 22. Juni den «Sommernachtstraum», das Deutsche Theater vom 1. bis 17. Oktober «Troilus und Cressida» —, und nur das Staatliche Schauspielhaus ließ mehrere Stücke Shakespeares — drei — über die Bretter gehen.

Auf Dresden folgt an dritter Stelle mit 56 Aufführungen Bochum, das die Wiedergabe der gesamten Königsdramenfolge durch Dr. Saladin Schmitt erlebte.

Mit 48 Shakespeare-Abenden ist sodann München zu nennen. Wiederum ist die Aufführungsziffer der bayerischen Hauptstadt sehr bescheiden, wenn auch etwas höher als im Vorjahre. Die intensive Shakespeare-Pflege der Jahre vor 1924 (1923: 6 Bühnen, 173 Aufführungen, 13 Stücke; 1922: 4 Bühnen, 128 Aufführungen, 10 Stücke; 1921: 5 Bühnen, 166 Aufführungen, 11 Stücke, usw.) scheint vorläufig vorüber zu sein.

Der Spielziffer nach folgen Nürnberg mit 42, Aachen mit 35, Magdeburg mit 32, Stuttgart mit 31, Hannover mit 30 und Altona mit 29 Shakespeare-Abenden. Auch für Wien sind diesmal nur 29 Aufführungen zu verzeichnen, doch ist der Spielplan überlieferungsgemäß wieder ein sehr reicher: Neun Stücke allein brachte das Burgtheater heraus.

Als Orte, die Shakespeare des offeren zu Worte kommen ließen, wären weiter zu nennen: Frankfurt a. M. mit 26 (1926 mit 3), Königsberg i. Pr. mit 25 (1926 mit 14), Weimar mit 24 (1926 mit 8), Karlsruhe und Leipzig mit je 23 (1926 mit 12 und 65), Breslau, Duisburg (Königsdramenzyklus) und Hamburg mit je 22 (1926 mit 54, 4 und 66), Köln mit 21 (1926 mit 35) Aufführungen, u. a. m.

Während Shakespeare im Vorjahre an 319 Orten gespielt worden ist, sind diesmal nur für 258 Orte Aufführungen zu verzeichnen. Dies geringere Ergebnis dürfte wohl seine Erklärung in einem gewissen Rückgange der Wanderbühnentätigkeit finden. Immerhin haben sich auch in diesem Jahre wieder etwa sechs Wanderbühnen, davon besonders die Stuttgarter Württembergische Volksbühne, die Bayerische Landesbühne mit dem Sitze in München und die Trierer Westdeutsche Bühne, in zahlreichen Kleinstädten für Shakespeare eingesetzt.

Leipzig.

Egon Mühlbach.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1927.

NB. Die durch ein vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke.

I. Ausgaben.

The Kingsway Shakespeare. The complete Dramatic and Poetic Works, with plates . . . ed. by F. D. Losey. London (1927).

II. Übersetzungen und Bühnenbearbeitungen in deutscher und anderen Sprachen.

Shakespeare's sämtliche Schauspiele frei bearbeitet von Meyer. 4. Auflage. Bdch. 1—24. Gotha 1825—1829.

Shakespeares Werke. Übertragen nach Schlegel-Tieck von Max J. Wolff Bd. 1—22. Berlin [o. J.].

*Shakespeares Werke in Einzelausgaben:

— Der Kaufmann von Venedig. Leipzig, Inselverlag 1927.

*Shakespeare [Will.], As jemme it lije meie. Forfryske in mei Forkleerjende noten forjsen troch R. Postumus. Dockum 1842.

III. Shakespeareana.

*Adler, Joh., Shakespeare-Kritik des 18. Jahrhunderts. (Diss.) Königsberg 1906.

Bray, Denys, The Original Order of Shakespeare's Sonnets. London (1925).

*Fischer, Rudolf, Shakespeares Sonette (Gruppierung, Kunstform). Aus dem Nachlaß hrsg. von Karl Brunner. Wien, Leipzig 1925.

*Förster, Max, Rezension von Josef Kohler, Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz. 2. Aufl. Leipzig 1919. [A. a. Anglia, Beiblatt.]

* — — — Massinger's A New Way to Pay Old Debts. Ed. by A. H. Cruikshank. Oxford 1926. [A. a. Deutsche Literaturzeitung, 30. Heft. 1927.]

* — — — Shakespeare, As you like it. [The New Shakespeare. Ed. by A. Quiller-Couch and J. D. Wilson.] Cambridge 1926. [A. a. Deutsche Literaturzeitung, 29. Heft. 1927.]

*Fort, J. A., The Two Dated Sonnets of Shakespeare. Oxford, London 1924.

*Gaedick, Walter, Der weise Narr von Erasmus bis Shakespeare. (Diss.) Weimar, Leipzig 1928.

- **Guthmann, A.*, Shakespeares Gesicht und Schnurrbart. SA. [aus der «Medizin. Welt» Jhrg. 1, Nr. 24 v. 16. Juli 1927.]
- *— — Shakespeares Krankheit und Tod. [SA. aus der «Medizin. Welt» Jhrg. 1, Nr. 22 vom 2. Juli 1927.]
- Harris, Frank*, Shakespeare der Mensch und seine tragische Lebensgeschichte. Berlin 1928.
- **Herford, C. H.*, Shakespeare's treatment of Love and Marriage. [S.-A.] (o. O. u. J.)
- Masefield, John*, William Shakespeare. New and revised ed. London 1927.
- Mathew, Frank*, An Image of Shakespeare. London 1922.
- Meyer-Erlach, Wolf*, Shakespeare. Die Verkörperung nordischer Schöpferkraft. (Nordische Seher und Helden, Bd. 3). München 1927.
- **Nolte, Cécilia*, Die Überlieferung von Othello. (Diss.) Köln 1923.
- **Oppenheim, D. E.*, Dichtung und Menschenkenntnis. Psycholog. Streifzüge durch alte und neue Literatur. München 1926. (Darin S. 42 über Othello.)
- **Rosenkranz, Palle*, Rosenkranz und Gildens Stern im Hamlet. (Masch.schr.-Mskr.)
- **Rothe, Hans*, Gründe, die gegen Neuübersetzung Shakespeares sprechen. Leipzig 1927.
- Salditt, Maria*, Hegels Shakespeare-Interpretation. (Philos. Forschungen Heft 5.) Berlin 1927.
- Schücking, Levin L.*, Die Charakterprobleme bei Shakespeare. 2. Aufl. Leipzig 1927.
- Skottowe-Wagner*, Shakespeare's Leben. (Dram. Werke, Suppl.-Bd.) 1825.
- Smith, Robert Metcalf, and Howard Seavoy Leach*, The Shakespeare Folios and the Forgeries of Shakespeare's Handwriting. Bethlehem, Penn. 1927.
- **Stricker, Käthe*, Shakespeare im Mädchenschulunterricht. [A. a. Dtsch. Lehrerinnenzeitung, Jhrg. 44, Nr. 32.] Berlin 1927.
- **Tannenbaum, S. A.*, The booke of Sir Thomas Moore. New York 1927.
- **Shakespeare-Studien* (Teil 1—3). [A. aus «Der Stimmwart», Jhrg. 2, Heft 1, 4ff.]
- **Specimens of Shakespeariana in the Bodleian Library at Oxford.* Oxford 1927.
- Shakespeare-Jahrbuch.* Hrsg. im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft von *Wolfgang Keller*. Bd. 63 (Neue Folge Bd. IV). Leipzig 1927.

IV. Geschichte der englischen Literatur und Sprache.

- The Cambridge History of English Literature* ed. by *A. W. Ward* and *A. R. Waller*. Bd. 11—15. Cambridge 1922—1927.
- Wildhagen, Karl*, Der englische Volkscharakter. Leipzig 1925.

VII. Verschiedenes.

- **Loessel, Gustav*, Shakespeare der Mensch. Schauspiel in 4 Akten nebst einem Vorspiel: Stratford. Berlin (1923.)
- Petersen, Albert*, Virginia. Roman. Hamburg, Berlin 1927.
- — Der Schwan vom Avon. Hamburg, Berlin 1927.

- *Briefe an *Cotta*. Das Zeitalter der Restauration 1815—1832. Hrsg. von *Herbert Schiller*. Stuttgart, Berlin 1927.
- *Deutsches Schauspielhaus in *Hamburg*. Übersicht der Spielzeit 1926/27. Hamburg (1927).
- *Das Prisma. Blätter der Vereinigten Stadttheater *Bochum-Duisburg*, Jhrg. 4, Heft 1—31. Bochum (1927/8).
- *Fly-leaves of the Ladies' Guild of Francis St. Albans. New Series, No. 22. Keighley 1927.

Weimar, im Mai 1928.

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.
W. Deetjen.

Register.

Zusammengestellt von C. K.

(Abkürzungen: Ausg. = Ausgabe; elis. = elisabethanisch, im weiteren Sinne; Rez. = Rezension;
Sh. = Shakespeare; Übers. = Übersetzung.

- Akte und Szenen im elis. Drama 211
 Albright, E. M., Datum der Faerie Queene 218
 — Sh.s Richard II. 207
 Alleyn, Edw., elis. Schauspieler 194
 Armin, Rob., elis. Schausp., Biographie 212
 — als Darsteller von Sh.s Narren 193, 196
 Arns, K., Theaterbericht von Essen 239.
 Ashton, F. H., Textgeschichte von Shrew 208
 Babcock, R. W., Text von Rich. III. 208
 Bach, J. Seb., und Sh. 15
 — Phil. Eman., Musik z. Hamlet-Monolog 25
 Baldwin, T. W., Datierung von Kyds Werken 206
 — Datum von R. R. Doyster 205
 — Organisation v. Sh.s Truppe 191
 Bale, John, Quelle für Greenes Friar Bacon 206
 Beckmann, B., Zeitschriftenschau 203
 Beethoven und Sh. 23
 Benkard, Ernst, Sh.s Totenmaske 132
 Berlioz, H., und Sh. 28
 Betterton, T., als Hamlet 200
 Bewegungsspiel und Sh.s Dramen 221
 Bochum, Sh.-Woche 1, 5
 Boccaccio, Imogen-Bertrand-Motiv 144
 Boito, Arrigo, als Operntextbearbeiter Sh.s 35
 Book-Keeper in Sh.s Truppe 192
 Bradby, G. F., Hamlet-Problem 196
 Brandl, A., Cordelia und der Narr 193
 — Marlowes Tod 199
 — Sh.s Ehe 212
 Brettell, R. R., Marston 214
 Bridges, Robert, Einfluß d. Zuschauer auf Sh.s Schaffen 193
 Brodmeier, C., Sh.s Bühne in 1 Hen. VI 182
 Brome-Mysterium 204
 Buchdrucker, elis. 216, 217
 Bühne, elis. 182, 184
 Bühnenmanuskript, elis. 192
 Bush, D., Marlowes Hero 206
 Byrne, M. St. C., Einfluß d. Zuschauer auf Sh.s Schaffen 195
 Cargill, O., Secunda Pastorum 203
 Cawley, R. R., Zu Gascoigne 205
 Chester-Mysterien, Vorlage, 204
 Chettle, H., Trial of Chivalry 215
 Cicero und der Selbstmord 96
 Clark, E. G., Mysterien und Evangelium Nicodemi 204
 — W. S., Zum Restaurationsdrama 220
 Cowley, Abr., als Dramatiker 216
 Cowling, C. H., Einfl. der Bühne auf Sh.s Schaffen 195
 Craig, Hardin, Text von Henry V. 207
 Crane, Ralph, elis. Theaterschreiber 217
 Daffner, Hugo, Selbstmord bei Sh. 90
 van Dam, B. A. F., Erste Quarto v. Merch. 206
 Davenant, W., Sh.-Aufführungen 200
 Day, C. L., über Hey for Honesty 214
 — John, Parlament of Bees 216
 Deetjen, W., Jahresbericht der D. Sh.-Gesellschaft 1
 — Der Sturm als Operntext 77
 Dekker, T., Parlament of Bees 216
 — Verlorenes Drama 214
 Denkinger, E. M., elis. Schauspieler in Kirchenbüchern 217
 De Vere, Edward, Gf. v. Oxford, elis. Hofmann u. Dichter 198
 Drayton, M., Quellen des Polyolbion 219
 Dryden, J., als Sh.-Bearbeiter 201
 Dustoor, P. E., York-Mysterien 203
 Eckhardt, E., Ernst und Komik in d. Moralitäten 204
 Einsidel, F. H. v., Bearb. von Temp. als Oper 77
 Elson, Louis C., Sh. in Music 15

BERNHARD TAUCHNITZ IN LEIPZIG

(Fortsetzung Anglistischer Sammlungen)

2. Heft: **Thackeray als historischer Romanschriftsteller.** Von Dr. GUDRUN VOGEL. 1920. 105 S. gr. 8°. (Zur Zeit vergr.)
3. Heft: **Die Hamletfrage.** Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in England. Von Dr. JOSEF WIHAN, Privatdozent in Prag. 89 S. gr. 8°. 1921. Geheftet *ℳ* 2.50
4. Heft: **Gotik und Ruine** in der englischen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts. Von Dr. REINHARD HAERKORN. VIII, 208 S. gr. 8°. 1924. Geheftet *ℳ* 3.—
5. Heft: **Die englischen Kalenderstäbe.** Von Professor Dr. E. SCHNIPPEL. Mit 8 Taf. 112 S. gr. 8°. 1926. Geh. *ℳ* 5.—
6. Heft: **The Court of Sapience.** Spät-mittelenglisches allegorisch-didaktisches Visionsgedicht. Kritische Textausgabe nebst sprachlich-metrischer Einleitung und ausführl. Glossar von Dr. ROBERT SPINDLER, Assistent des Engl. Seminars der Universität München. 268 S. gr. 8°. 1927. *ℳ* 10.—
7. Heft: **Raleghs staats-theoretische Schriften.** Die Einführung des Machiavellismus in England. Von Dr. NADJA KEMPNER. 138 S. gr. 8°. 1928. Geheftet *ℳ* 9.—
8. Heft: **Darstellung und Rollenverteilung bei Shakespeare.** Von Dr. MARIA SACK. 76 S. gr. 8°. 1928. Geh. *ℳ* 4.—

Die Sammlung wird fortgesetzt

III. Kölner anglistische Arbeiten

Herausgegeben von Dr. HERBERT SCHÖFFLER, o. ö. Professor an der Universität Köln

1. Band: **John Page's Siege of Rouen.** Kritische Textausgabe nebst ausführlicher Einleitung, Anmerkungen, Glossar und zwei Kartenbeilagen. Von Dr. HERBERT HUSCHER, Privatdozent an der Universität Köln. 260 S. gr. 8°. 1927. Geheftet *ℳ* 10.—
2. Band: **Der steigende Ruhm Miltons.** Ein Beispiel für die Heteronomie der literarischen Urteilsbildung. Von Dr. ALFRED GERTSCH. 76 S. gr. 8°. 1927. Geheftet *ℳ* 4.—
3. Band: **William Morris' Sozialismus und anarchistischer Kommunismus.** Darstellung des Systems und Untersuchung der Quellen. Von Dr. GUSTAV FRITZSCHE. 132 S. gr. 8°. 1927. Geheftet *ℳ* 6.—

Die Sammlung wird fortgesetzt

BERNHARD TAUCHNITZ IN LEIPZIG

Bernhard Tauchnitz
in Leipzig

Die Charakter- probleme bei Shakespeare

Eine Einführung
in das Verständnis
des Dramatikers

Von LEVIN L. SCHÜCKING
Professor an der Universität
Leipzig

Zweite, verbesserte Auflage

XVI, 286 S. gr. 8°. 1927
In Leinen gebunden M 8.—

„Ich stehe nicht an, Levin L. Schückings Charakterprobleme als die hervorragendste Leistung der letzten Jahrzehnte auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung zu bezeichnen. Seine früheren Arbeiten bilden gleichsam Vorbereitungen für diesen umfassenden und zusammenfassenden Versuch, der Shakespeare-Anslegung die Hilfsmittel einer Methode an die Hand zu geben und so ein geschichtlich und psychologisch richtiges Verständnis der Charaktere in seinen Dramen zu erschließen. Für diese Aufgabe bringt der Verfasser höchst wertvolle Erfordernisse mit: eine tiefe und ausgebreitete Gelehrsamkeit, die sich in reicher Kenntnis der Quellen und der literarischen Zusammenhänge offenbart und — was wichtiger ist — eine noch tiefere Seelenkunde, die ihm die überzeugende Ausdeutung der Shakespeareschen Charaktere ermöglicht.“

Julius Stern, Zeitschrift für Deutschkunde, Jahrg. 1920, S. 315.

Bernhard Tauchnitz
in Leipzig

N. G. Elwert in Marburg

SHAKESPEARE- LITERATUR

Wilhelm
Viëtor

Shakespeare Reprints

I.

King Lear

Parallel texts of the first and second
quartos and the first folio RM. 2.50

II.

Hamlet

Parallel texts of the first and second
quartos and the first folio RM. 5.—

III.

King Henry V.

Parallel texts of the first and third
quartos and the first folio RM. 4.—

Shakespeare's Pronunciation

I.

A Shakespeare Phonology

With a Rime-Index to the Poems as a
pronouncing vocabulary RM. 3.50

II.

A Shakespeare Reader

in the old spelling and with a phonetic
transcription RM. 4.—

Eberhard

Moosmann

König Heinrich IV.

Eine Vorlesung für Primaner in eng-
lischer Sprache RM. 2.75

Macbeth

Eine Vorlesung für Primaner in eng-
lischer Sprache RM. 3.75

*Verzeichnis über weitere anglistische
Literatur steht gern zur Verfügung!*

Friedrich Brie

Imperialistische Strömungen in der englischen Literatur

2. durchgesehene und erweiterte Auflage
1928. 8°. XV, 285 S. RM. 11.—; Hlwd. gbd. RM. 13.—

Das sehr zeitgemäße Buch ist in der Neuauflage noch bedeutend verbessert worden. Namentlich kamen am Schluß zwei Kapitel hinzu, die der Weltherrschaftspropaganda in der Zeit nach Darwin und in der Gegenwart nachgehen. . . Es ist eine sehr interessante völkerhistorische Studie über das Verhältnis zwischen Ausdehnungserfolg und Dichterrede.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen.

Der Verfasser schildert aus umfassendem Material mit eindringender Kenntnis und in rein wissenschaftlichem Geiste die Voraussetzungen, die Entstehung und die Entwicklung der imperialistischen Gedanken bei den Dichtern, Historikern und Politikern Englands. . . Wie ich beim Erscheinen der ersten Auflage anderweit geschrieben habe: wir können dem Verfasser für den Reichtum und die Klarheit seiner Belehrung nur dankbare Anerkennung spenden.

Prof. Dr. Rudolf Imelmann im Hamburger Fremdenblatt.

Lorenz Morsbach

Der Weg zu Skakespeare und das Hamletdrama

Eine Umkehr

1923. 8°. VIII, 111 S. RM. 2.—; Hlwd. gbd. RM. 3.50

Diese vortreffliche kleine Schrift ist die ausgereifte Frucht eines ganzen arbeitsreichen Lebens, gleichsam das literaturgeschichtliche Testament des Verfassers, dessen Ausführungen über unsere richtige Einstellung zu Shakespeare grundsätzliche Bedeutung haben.

Englische Studien.

Herbert Cysarz

Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft

Kritik und System

1926. 8°. 304 S. RM. 10.—; Lwd. gbd. RM. 12.—

. . . Es handelt sich um eine geisteswissenschaftlich vertiefte Literaturgeschichte. Das zeigt sich darin, wie sie seelische und geschichtliche Zusammenhänge deutet und formt, wie sie die sinnlich-geistigen Bedingungen seelischen Lebens aus der Tiefe holt und in die Weite und Größe eines imponierenden Horizontes stellt, kurz, wie sie vor allem den Menschen im Ganzen seiner inneren Kräfte, Struktur und Planmäßigkeit nicht als Idealkonstruktion, sondern als Fülle und Echtheit, als Verwachsung und Durchdringung des Lebens uns fühlbar macht.

Die Literatur.

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE / SAALE

